DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST- UND KUNSTWISSENSCHAFT

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1925/1926

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH
MÜNCHEN

SCHRIFTLEITUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, HAUPTKONSERVATOR AM BAYER. NATIONAL-MUSEUM MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTRASSE 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYER. LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE IN MÜNCHEN

246
V. 22

INHALT DES ZWEIUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

b) ARCHITEKTUR

c) MALEREI UND GRAPHIK

d) PLASTIK

e) KUNSTGEWERBE

III. AUSSTELLUNGSBERICHTE UND KONGRESSE

IV. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

V. DENKMALPFLEGE

VI. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN

VII. BÜCHERSCHAU

VIII. VERSCHIEDENES

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

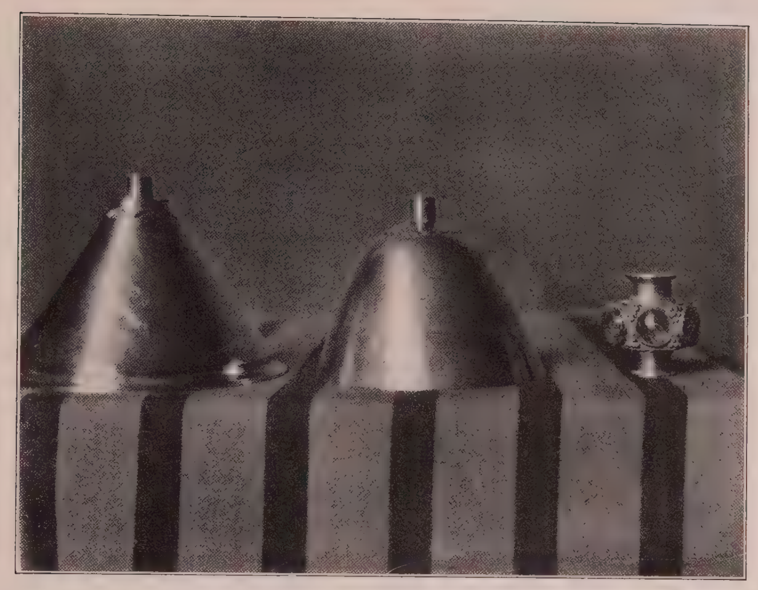
(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach ihren Namen oder ihrem Standort)

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach dem Namen der Künstler)

Meister des Marienlebens 3143 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München

O quam pulchra est casta generatio cum claritate



REISEKELCH VON JOSEF WILM †

DER GOLD- UND SILBERSCHMIED JOSEF WILM †

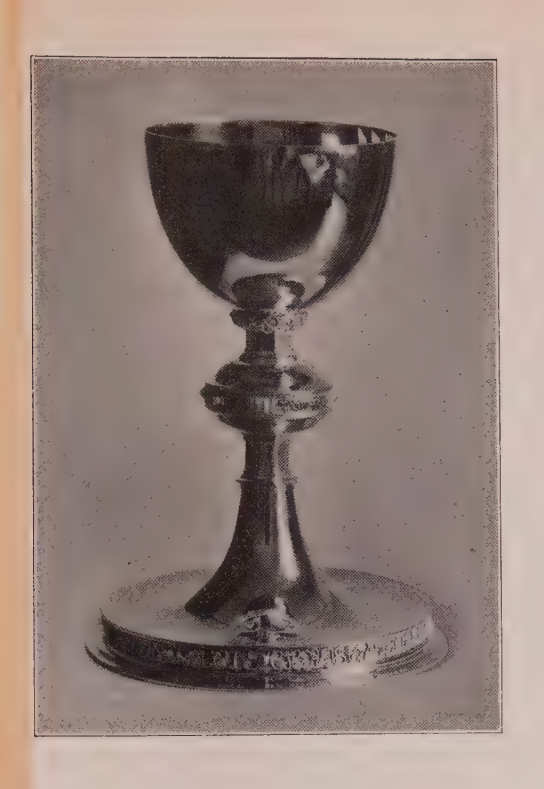
Eine kurze Würdigung von OSCAR GEHRIG

Am 26. September 1924 verstarb zu Berlin urplötzlich der Gold- und Silberschmied Josef Wilm, Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums (jetzt Vereinigte Hochschulen für freie und angewandte Künste, Charlottenburg). Der Tod dieses Mannes hat weit über seinen Wirkungskreis und sein Heimatland Bayern, mit dem ihn noch viele Fäden verbanden, hinaus Bestürzung hervorgerufen. Stellte Wilm bei Lebzeiten seine Person auch weniger unmittelbar in den Vordergrund, vornehm hinter sein Werk zurücktretend, so erkannte man doch sofort, daß auf dem Gebiete der Handwerkskunst, profaner wie kirchlicher Art, eine empfindliche Lücke entstehen mußte; denn Wilm war inzwischen zu einem selbstverständlich wirkenden Sachwalter seines Faches, der Edelschmiedekunst, geworden. Auf zahlreichen Ausstellungen, zuletzt noch auf der Ausstellung für religiöse Kunst der Galerie Arnold in Dresden anläßlich der Akademikertagung 1924, respektierte man seine Arbeiten; viele Werke von seiner nimmermüden Hand befinden sich in öffentlichem, noch mehr in privatem Besitz. Kein Fachmann und kein Verehrer der Goldschmiedekunst kann an der Individualität Wilms je mehr vorübergehen. Er war ein Vorkämpfer auf seinen Schaffensgebieten, ein unablässiger Reformer, ohne jedoch ein Revolutionär zu sein; denn er entwickelte seine köstlichen Formen auf der Grundlage solidester handwerklicher Bildung und reicher Kenntnis des gesamten, in Frage kommenden Stoffes organisch weiter. Neben seinem rein künstlerischen Schaffen, von dessen Ausdehnung sich die wenigsten auch nur einen Begriff bilden können, war er aus innerem Berufe seiner Lehrtätigkeit zugewandt an der oben genannten Anstalt, daneben früher in der Schulwerkstatt der Berliner städtischen Goldschmiedeschule, beim Kaufmännischen Verein für weibliche Angestellte, beim Oberseminar der Viktoria-Fach- und Fortbildungschule; zeitweise leitete er praktisch-technologische Kurse für Schmuck und Gerät in allen Metallen bei Verwendung von Edelsteinen. Rastlos tätig hat der Künstler eine unübersehbare Fülle von Arbeiten hinterlassen, immer Neues formend und nicht darauf bedacht, das einmal Geformte nun auch auszubeuten; vielmehr hörte sein unmittelbares Interesse an den Dingen mit dem Augenblick der Vollendung und der Zuführung zu ihren Zwecken bereits auf. Gar bei Schöpfungen, die allgemeiner Verwendung galten, wie auch bei manchen kirchlichen



BISCHOFSRING VON JOSEF WILM †

BISCHOFSKETTE VON JOSEF WILM †









VIER KELCHE VON JOSEF WILM †

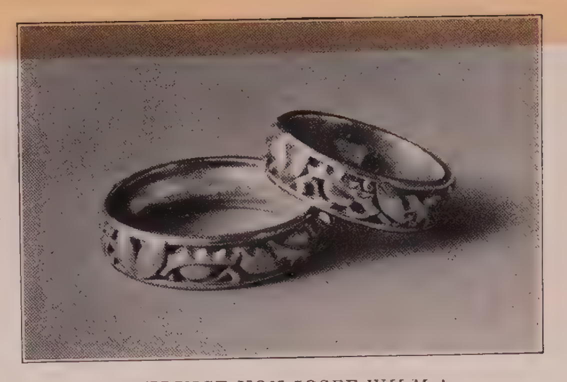


KELCH (»SCHÖLZEL«) VON JOSEF WILM †



STANDKRUZIFIX VON JOSEF WILM †

HOCHZEITSBECHER VON JOSEF WILM †



EHERINGE VON JOSEF WILM †

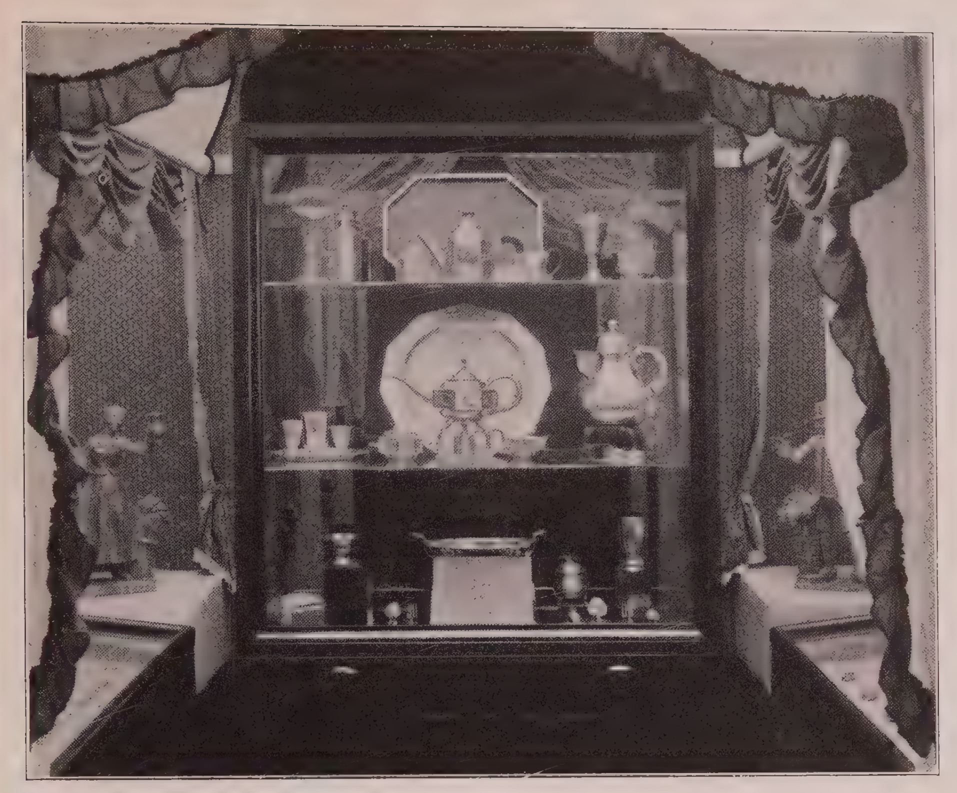


SCHMUCKANHÄNGER VON JOSEF WILM †

Gerätschaften, übersah er als unbezwingbarer Idealist selbst den gerechten Lohn seiner Arbeit. So ist er, dem so viele wertvolle Stoffe und Schöpfungen durch die Hand und aus der Hand gingen, zuletzt buchstäblich arm gestorben, gerade in dem Zeitpunkte, wo seine Mühen und sein Ringen um die Gestaltung das erstrebte Ziel und die Erfüllung in greifbare Nähe gerückt sahen.

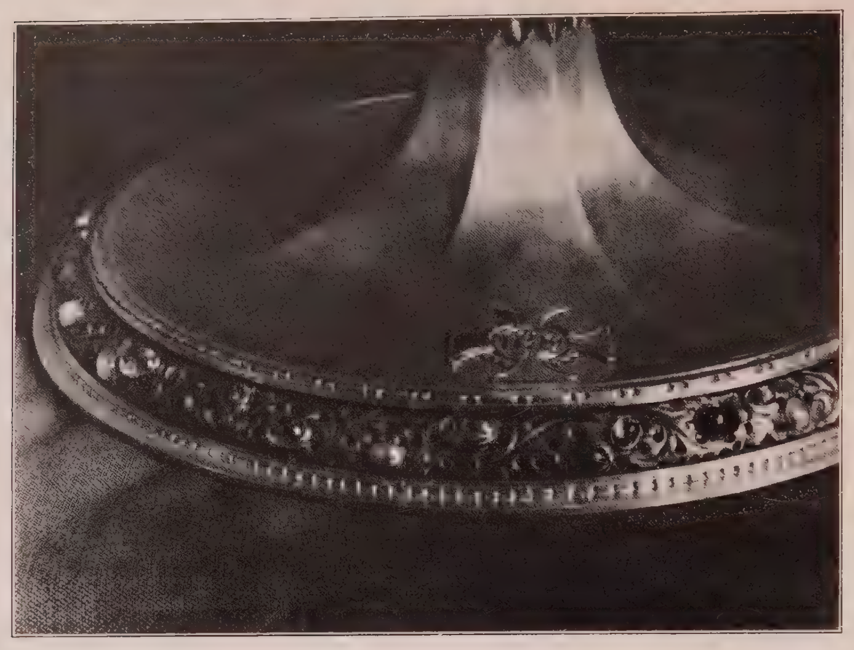
Wilm hat ein Alter von nur 44 Jahren erreicht. Er ist geboren am 21. August 1880 zu Dorfen in Oberbayern als Sohn des gleichnamigen Goldschmieds. Daher lesen wir in den zahlreichen Aufsätzen über ihn, die vor allem seit 1912 in Fach- und Kunstzeitschriften erschienen sind, so von Hellwag, Segmiller, Collin, Westheim, Schmitz u. a., verschiedentlich die Bezeichnung Jos. Wilm d. J. oder Wilm (Dorfen). Nach alter Handwerkerart machte er Lehrzeit — beim Vater —, Gesellenzeit und Wanderjahre bis zur Meisterprüfung durch. Der Weg von der Werkstatt zu Dorfen bis zum Lehramt an der Berliner Kunstschule war weit und er ging über viele Stationen, aber Wilm legte ihn schnell zurück, dabei stets ganz auf sich selbst und die reine Leistung gestellt. Bis er aber sein Meisterstück, damals 1909 unter Fritz v. Miller, einreichte, bildete er sich in den verschiedensten Betrieben in Oberbayern und München aus, um die mit seiner Kunst zusammenhängenden technischen Methoden in der Verwendung aller in Frage kommenden Metalle und der Emaille kennenzulernen, besuchte in Freistunden meist die Fach-, Gewerbe- und Kunstschulen, um sich besonders auch im Zeichnen und Ziselieren auszubilden, so in München und an der Staatlichen Zeichenakademie Hanau. Hier hielt er ferner mit den Juwelenfabriken, Stein- und Brillantschleifereien durch praktische Mitarbeit und Besichtigung enge Fühlung. Auch mit Mineralogie und Chemie, soweit diese für sein Fach wichtig sind, beschäftigte er sich eingehend. Schon als er die Meisterprüfung als Goldschmied und Ziseleur ablegte, hatte er, der zuvor erst »Fasser«, dann »Juwelenmonteur«, gewesen war, die technische Leitung einer Münchner Fabrik in Händen. Aber bald darauf, noch im gleichen Jahre (1909), erhielt Wilm gleichzeitig zwei Lehraufträge, einen in München, den andern in Berlin. Diesen nahm er an, und es spricht für den vorwärtsstrebenden Geist, daß er den Ortswechsel vorzog, um die unausbleiblichen neuen Eindrücke darnach zu verwerten. So ward ihm auf besondere Verwendung von Ernst Petersen hin, der ihn aus Hanau kannte und schätzte, eine Lehrwerkstätte für Gefäßetreiben an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums übertragen; anderthalb Jahrzehnte lang hat er dieser hervorragenden Schule gedient, viele Lernende, heute selbst schon Meister und Künstler, verdanken ihm ihr Bestes.

Nun zum Werke Josef Wilms. Hier ist eine Dreiteilung geboten; einmal haben wir es mit dem überaus fruchtbaren Juwelier, dem Schöpfer so vieler Geschmeide in Gold, Silber oder Platin unter ausgiebiger Verwendung edler Gesteine und ihrer farbigen Vorzüge, zu tun; dann handelt es sich um den Meister des Gefäßetreibens, aus dessen Hand die vielen Schalen, Dosen, Service, Kelche, Kannen, Becher oder Leuchter hervorgegangen sind, und schließlich müssen wir über das Technisch-Künstlerische und Stoffliche hinaus den Miterneuerer der kirchlich angewandten Kunst würdigen. (Unsere Abbildungen, die mit Erlaubnis des Deutsch-Literarischen Instituts zu Berlin in der Hauptsache der Monographie über Josef Wilm entnommen sind, beziehen sich hier naturgemäß vor allem auf das kirchliche Schaffen.) Wie der Künstler in dem fortwährenden Bestreben, neue Möglichkeiten der Gestaltung aus seinen Materialien herauszuholen, seinen Beruf aufgefaßt hat, geht aus den schönen Worten hervor: »Wenn es wahr ist, daß wir in einer Zeit der Mechanisierung der Arbeit leben, dann ist es ebenso wahr, daß das Kunsthandwerk die Aufgabe hat, der Menschheit zu zeigen, daß es neben der Mechanisierung doch noch eine persönliche, innere Anteilnahme an der Arbeit gibt, eine Freude, die ebenso dem Werkstoff wie der Form und dem Auftrag als solchen gilt. Ist der Werkstoff für die Maschine nur ein seelenloses Etwas, ein Ding ohne Leben, das nach Belieben gestaltet und umgemodelt werden kann, so ist es für den Kunsthandwerker ein durchaus lebendiges und seelenvolles Gebilde; und wenn der Kunsthandwerker seinen Werkstoff in die bildnerische Form verwandelt, ist er ängstlich bemüht, die diesem innewohnenden Gesetze zu ehren und nicht zu beleidigen.« (J. Wilm im Werkbund-Jahrbuch 1920.) Unermüdlich hat Wilm der Metalle Gesetze und Besonderheiten, die bei jedem Stück verschieden sind, erforscht und, die natürlichen Widerstände brechend, den Dingen seinen eigenen künstlerischen Willen aufgezwungen. Er hat, wie wir sahen, den ehemals gewohnten Weg vom Handwerker zum Künstler ausgeschritten; in ihm, dem Künstler, lebte die echte Liebe



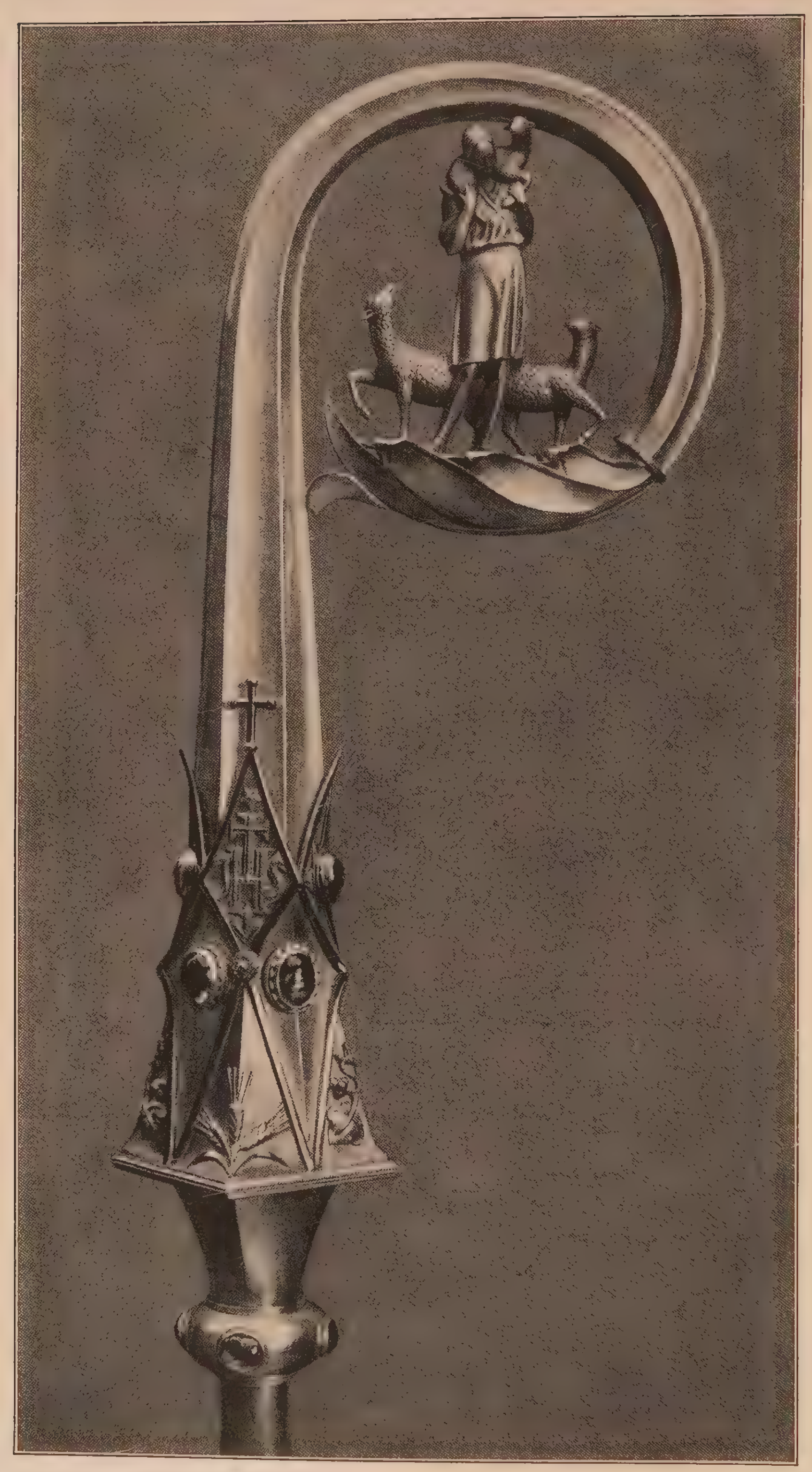
SILBERGESCHIRR VON JOSEF WILM †

KAFFEESERVICE VON JOSEF WILM †

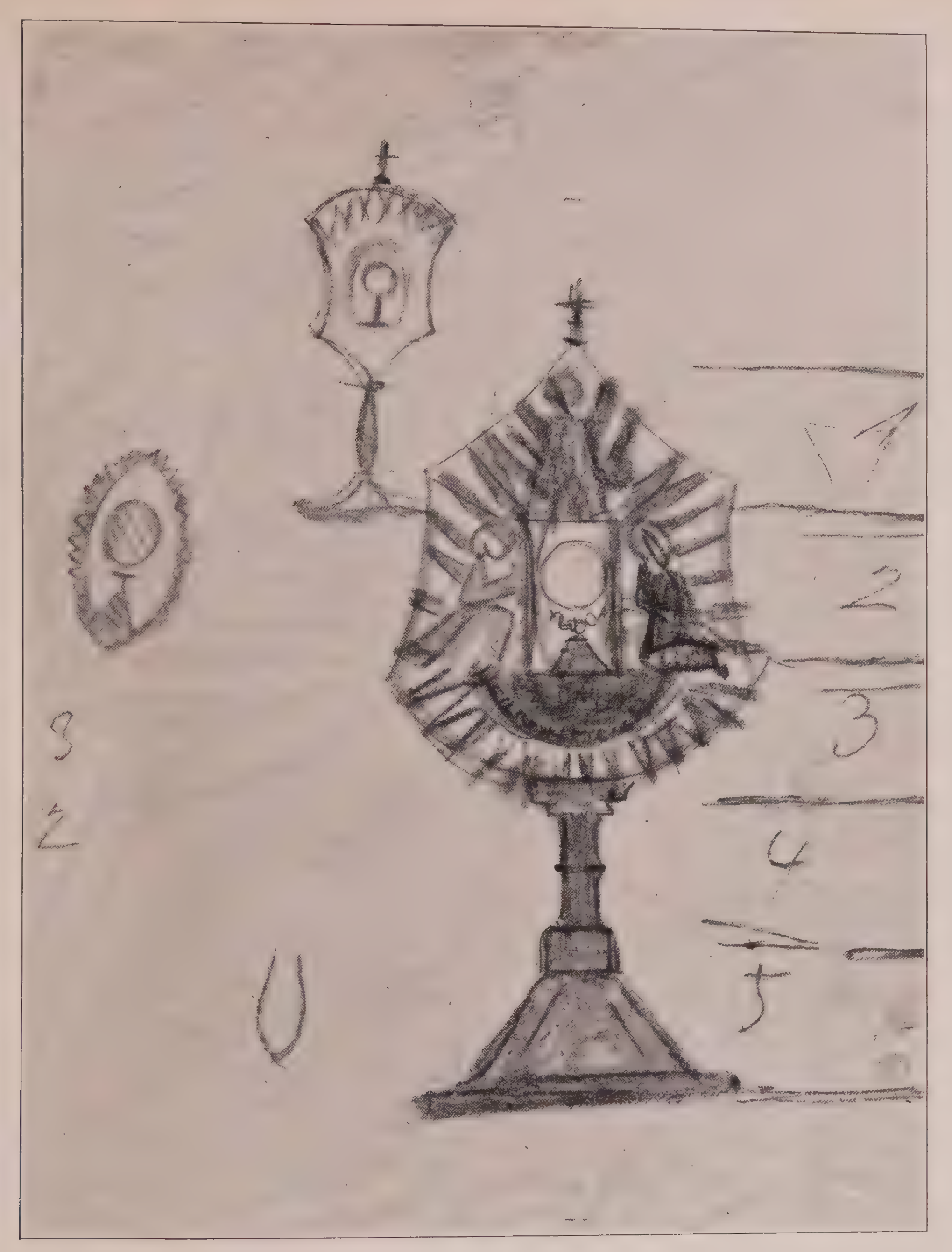


FUSS EINES KELCHES VON JOSEF WILM †

zu seinem Handwerk, und er war derjenige, der mit an erster Stelle diesen guten Geist auf seine Weggenossen und die lernende Jugend übertrug. Darum bedeutet sein Tod nicht nur den Verlust des Künstlers an sich, sondern durch ihn ist auch die wiederaufstrebende deutsche Handwerkskunst schwer mitbetroffen. Aber die kirchliche Kunstbewegung hat mit Wilm eine ihrer schönsten Hoffnungen verloren; er war nicht nur imstande, die überlieferten Formen des Kirchengerätes im Sinne unserer Zeit um- und auszugestalten und mit neuem Lebensgefühl zu durchdringen, sondern er war durch seine engste Fühlungnahme mit allen, in Fragen der kirchlichen Kunst zu berücksichtigenden Parteien an erster Stelle mitberufen, das mehrseitig begonnene Werk erfolgreich fortzusetzen. Vieles hatte gerade er schon erreicht, Wesentlichstes aber stand erst vor der Erfüllung. Als Meister des Kelches ist sein Ruhm gefestigt; wir bringen etliche Beispiele hier im Bilde, angefangen vom frühen Abendmahlskelch für die Pankower Hoffnungskirche bis zu dem letzten Kelch »Schölzel«, der in Form und Dekor eine selten reife Goldschmiedearbeit darstellt; dazwischen der praktisch gelöste Reisekelch, auseinandernehmbar und auf ein Mindestmaß an Kubikinhalt zurückzuführen. Bei all diesen Kelchen wahrt der Künstler stets die überlieferte Dreiteilung: Kuppa, Nodus und Fuß, ohne irgendeinem zwar genial schmissigen, doch allzu zeichnerischen, für den Kultgebrauch wenig verwendungsfähigen Aufbau zu verfallen. An dem noch vor dem Kriege entstandenen Altarkreuz, das später in Einzelheiten noch eine strengere Fassung erhalten hat, sind vom Künstler fast sämtliche in seinem Fache vorkommenden Techniken — sei es auf warmem oder vor allem auf kaltem Wege — angewandt; Guß, Treibarbeit, Ziselierung, Filigran und Emaillierung sowie Feuervergoldung. Einen Markstein in der Entwicklung bilden die Berliner Pontifikalinsignien, 1922/23 entstanden; meisterhaft in ihrer Silberschmiedetechnik Bischofsstab und Kette, desgleichen als Goldarbeiten Pektorale und Ring, gar auch in Verwendung von Farbsteinen, Brillanten oder Perlen. Hermann Schmitz schreibt hierüber in »Kunst und Künstler« (März 1924): »Es lassen sich bisher nur wenige religiöse Kunstschöpfungen unserer Zeit aufführen, in denen die kirchliche Zweckform in so glücklicher Weise in modernem Sinne ästhetisch gelöst ist.« Altgeheiligte Form, also des kultlichen Gegenstandes, wird da übergeleitet in die »eigentümlich straffe und energische Formensprache« der Gegenwart. Zahlreiche Skizzen liegen diesen wie fast allen Werken Wilms zugrunde; unerschöpflich in der Erfindung und im Weitertreiben der Formen. Aber durchaus lebendig bleibt das Ergebnis, das zu klären allein den Vorstudien oblag. So gelten alle die Tausende von Zeichnungen und Skizzen nicht als ausschließliche »Werk«-



JOSEF WILM †, BISCHOFSSTAB FÜR BERLIN



SKIZZEN FÜR MONSTRANZEN VON JOSEF WILM †

Zeichnungen, nach denen gearbeitet wurde, vielmehr zeichnete oder modellierte Wilm nur im Hinblick auf das Entstehende, indem er aus dem Vollen schöpfend sich für die endgültige Form Bewegungsfreiheit vorbehielt. Fritz v. Miller hat dies einmal treffend ausgesprochen: »Ich halte es für unmöglich, eine richtige Goldschmiedearbeit im »Modell« genau herzustellen — sie muß herauswachsen aus dem dünnen, biegsamen und dehnbaren Material — sie wird unwahr, eine fremde Erscheinung, wenn der »Bildhauer« in Wachs oder Ton das gleiche glaubt vorgestalten zu müssen.« Nun zum Bischofsstab. Die Krümme, die wir hier sehen, besteht aus Silber und ist teilweise vergoldet. Die Steine sind Amethysten. Der Stab als Ganzes zeigt die altübliche Form des Pedum, des Hirten-

stabes mit der Krümme am oberen Ende. Die Bekrönung des ebenfalls silbernen Schaftes bildet ein viereckiger, unten kräftig ausladender, nach oben schräg zugespitzter Knauf, aus dem dann die Krümme hervorwächst. Der kantige, groß zugeschnittene Knaufkörper gewinnt durch die ansteigenden, sich verschneidenden Flächen stark plastischen Ausdruck, der durch aufgelegte, in spitzen Dreiecken sich durchdringende Rippen gesteigert wird. Organisch strebt der gleichfalls scharfkantige Krümmenschaft aus dem Knauf hervor, in elastischem Schwung umbiegend und innen in ein stilisiertes Blatt auslaufend. Den offenen Kreis der Krümme füllt eine Plastik des Guten Hirten mit zwei flankierenden Schafen. Das feinabgewogene Verhältnis der Teile zueinander, die feierliche Strenge der Linienzüge, der Wechsel des weißen Silbers mit der roten Vergoldung, die aufgelegten Trauben- und Ährenornamente, die leuchtend violetten Steine in ihrer zierlichen Kastenfassung und vollends die würdevolle Gruppe des Guten Hirten geben dem Stab die geziemende kirchliche Weihe. Ähnlich mustergültig sind Ring und Kette; das Pektorale zeigt in Emailmalerei die hl. Hedwig mit der Hedwigskirche zu Berlin.

Auf diesem anerkannten Wege schritt der Künstler weiter; im Entwurf lag vor ein Vortrage- oder Prozessionskreuz für Heiligenstadt (Eichsfeld), vor allem aber beschäftigte ihn neuerdings wieder mit Macht und einiger Aussicht die Lösung einer kirchlich gerechten und formal mustergültigen Monstranz, die Strahlenmonstranz. Die Durchsicht allein der vielen Entwürfe und farbigen Skizzen birgt eine Fülle des Interessanten. Auf ausgiebige Verwendung von Farbsteinen ist auch hierbei besonderer Wert gelegt, und das frohe Naturell des Süddeutschen in Wilm kommt dabei wie ähnlich in seinen Schmuckstücken reichlich zur Geltung. Wundervoll einfach dagegen die hier wiedergegebene Taufschüssel, wohlproportioniert und technisch denkbar offen; wie sie z. B. den Hammerschlag sehen läßt! Das gleiche gilt für die beiden Hochzeitsbecher aus einem Patronatssilber; die Hauptformen sind alle aus runden Silberscheiben mit Hämmern herausgearbeitet; auf konischem Hartholze wurde das Silberblech mit dem Hammer durch dicht nebeneinanderfallende Schläge in konzentrischen Kreisen, von der Mitte nach außen zu fortgreifend, zur Rundung herausgetrieben. Die Kränzchen am untern Deckelrande beider Becher bestehen aus gesägtem Blech, die Blätter sind mit der Punze ebenfalls herausgetrieben, die Schriften am Fuße gesägt. Die Steinfassungen — für Topase und Amethyste — sind besonders ausgearbeitet und aufgelötet. Dies sei gleichzeitig ein kleiner Einblick in die Arbeit des Silberschmiedes selbst.

An offiziellen Werken profanen Charakters nennen wir die goldene, während des Krieges in Eisen nachgeschaffene Rektoratskette der Universität Frankfurt a. M. sowie die Übertragung der Göttinger Oberbürgermeisterskette in Eisen, eine nicht leichte Aufgabe. Es ist eine Tragik für den Künstler, daß die kurzen Jahre seiner Reife in eine Zeit wirtschaftlichen Tiefstandes fielen, so daß an Aufträge, wie sie die vorangegangenen Großmeister der Goldschmiedekunst doch noch erhielten, ausblieben. Daß dieser Umstand auf die kirchlichen Aufträge besonders hemmend einwirken mußte, ist doppelt bedauerlich. Dennoch war es dem Künstler ermöglicht worden, wenigstens eine Anzahl bemerkenswerter Kelche auszuführen. Ferner schuf er manches Kleingerät, wie Bursen u. a. m.

Es ist schwer, eine Charakterpersönlichkeit wie Wilm mit ihren Zeitgenossen in Vergleich zu setzen; es gibt nicht viele Vergleiche. Auf jedem der drei genannten Gebiete ist er ein Besonderer geworden und geblieben. Schon als Lernender hat er sich nie in eine weitgehende Abhängigkeit von seinen Lehrern begeben. In dem entscheidenden Jahrzehnt, von 1900—1910, als noch mancherlei Jugendstilversuche blühten, hielt er sich von allen Ab- und Umwegen fern, genau so wie er später, als mangelndes Verständnis so mancher Neureichen eine Scheinkultur entstehen ließ, sich nie zu unsachgemäßer Produktion verleiten ließ. An den Bestrebungen des Werkbundes beteiligte er sich, da Vieles dort Erstrebte auch auf seiner Bahn lag, rege, doch ohne Prononzierung des Programmatischen. Bei seinen Schmuckstücken bemerken wir stets geschickte Verwendung und dekorative Ausnützung der Farbsteine, Brillanten und Perlen, zu denen anpassende, begleitende oder verstärkende Rahmung und Fassung traten, durch Silber, Gold, Weißgold oder Platin. Wir verfolgen eine Entwicklung vom linear-dekorativen zum organisch-plastischen Stil, voller Eigenwilligkeit und Selbständigkeit. Die süddeutsche, ja bayerische Farbenfreudigkeit bricht gerade da immer wieder durch. In den getriebenen Gefäßen des »Künstler-Handwerkers« setzt sich ein architektonisches, gesundes Empfinden durch; die Becher, Dosen, Kannen, Service und Schalen genau so wie die Kelche und Tauf-

schüsseln zeigen ein sicheres Beherrschen des Werkstoffes und eine meist offene Technik. Überall herrscht streng architektonische und konstruktive Auffassung, zweckmäßige Anordnung der Teile und erzielte Gebrauchsfähigkeit. Die Verwendung jeglichen Ornaments erfolgt nur in begründeten Fällen, dabei sparsam. Seine gesunden Formen setzten sich doch immer durch, sie bedurften nicht täuschender Verbrämung. Wesentlich ist damit die Überleitung der Konstruktion in die Proportion und die Ausnutzung der im jeweiligen Material selbst liegenden Schönheitselemente. So erscheint uns in Josef Wilm ein echter Mensch, durchdrungen auch von höchstem sozialen Gefühl, und ein Mann von »Tauglichkeit und Tugend« mit überzeugendem Wachstum. Im nur scheinbar Kleinen ein Handwerker und Künstler von markantestem Profil!

FRITZ KUNZ

FRESKEN IN DER LIEBFRAUEN-KIRCHE IN ZÜRICH

Von P. ALBERT KUHN

Im vierten Hefte des fünften Jahrgangs der »Christlichen Kunst« wurden die Chorbilder, die Fritz Kunz in der Liebfrauenkirche in Zürich ausgeführt, besprochen. In den Sommermonaten von 1923 und 1924 führte der Künstler im Schiffe der Kirche einen Zyklus von zehn großen Wandbildern aus dem Leben Christi und Marias in Freskotechnik aus.

Die Marienkirche ist in den modernen Formen einer altchristlichen, dreischiffigen Basilika erbaut. Im Mittelschiffe rechts und links über den Säulenarkaden bis zum Lichtgaden läuft ein breiter Mauerstreifen, wie gemacht für große Bilderfolgen. Der Zyklus beginnt nordöstlich beim Chore. Diese Seite schildert in fünf Darstellungen: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel, die Taufe Christi und die Hochzeit zu Kana; auf der linken Seite folgen sich: Christus lehrend und predigend, das letzte Abendmahl, die Kreuzigung Christi, die Auferstehung und das Pfingstwunder.

Wenn heute ein Künstler, besonders ein Maler, mit einem so großen Werke vor die Öffentlichkeit tritt, dann muß er sich unter allen Umständen auf Kritiken, nicht nur wohlwollende, sondern auch auf gegnerische, gefaßt machen. Die Richtungen, zumal in der religiösen Malerei, sind zu verschieden. Wer könnte allen gefallen: den Impressionisten, Expressionisten, Futuristen, Primitiven, Klassikern, Modernisten!

Wie glücklich waren doch die Künstler der früheren Perioden bis zu den Romantikern! Die Weltanschauung war immer eine einheitliche, alle Künstler schwammen in der gleichen geistigen Strömung und übten die Kunst, trotz der persönlichen Besonderheiten und Eigenheiten, doch im gleichen »Stile«. Das war nicht nur der Fall, wenn ein einziges Volk tonangebend und der Träger der Weltanschauung war, wie dies im Zeitalter der Griechen eintrat, selbst dann noch, als ihre Kunst über das Stammland hinaus bis nach Ägypten, Asien, Italien herrschend wurde. Nachdem die Römer ihre eigene Kunst aus der Abhängigkeit herausgebildet, verbreiteten sie dieselbe mit ihren siegreichen Waffen in alle damals bekannten Länder in Europa, Asien, Afrika. Noch merkwürdiger ist die Stilperiode der romanischen Kunst: die Italiener der Mitte, des Südens ihres Landes und der Lombardei, die Deutschen des Westens und Ostens, die Franzosen des Südens und Nordens, die Engländer und Spanier drücken der Kunst der Periode klar und bestimmt ihr nationales Gepräge auf, aber es ist doch überall die gleiche Kunst, romanische Kunst. So stark und einheitlich war der Geist der Zeit, der Charakter, die Weltanschauung. So war es in der gotischen Zeit, so in der vielgestaltigen Periode der Renaissance, des Barocks, teilweise auch im Zeitalter des Rokoko, aber dann fließt alles auseinander. Wie keine einheitliche Weltanschauung mehr die Völker zusammenschließt, so gibt es auch keinen einheitlichen Zeitstil mehr.

Was lehren uns die einheitlichen Kunst- und Stilperioden in früherer Zeit? Das Erste und Wichtigste, daß die Kunst jeweilen im strengsten Sinne Zeitkunst ist, daß sie unmittelbar aus der jeweiligen Weltanschauung herauswachsen muß, daß sie nicht Nachahmung einer früheren Periode, sondern eine originelle eigenartige Kunst sein soll. Es folgt daraus, daß die Zeitkunst den Menschen der Zeit gemeinverständlich, also echte Volkskunst war. Das sind höchste, kostbarste Eigenschaften der Kunst.



ANBETUNG DER HIRTEN VON FRITZ KUNZ



ANBETUNG DER KÖNIGE VON FRITZ KUNZ



JESUS IM TEMPEL VON FRITZ KUNZ



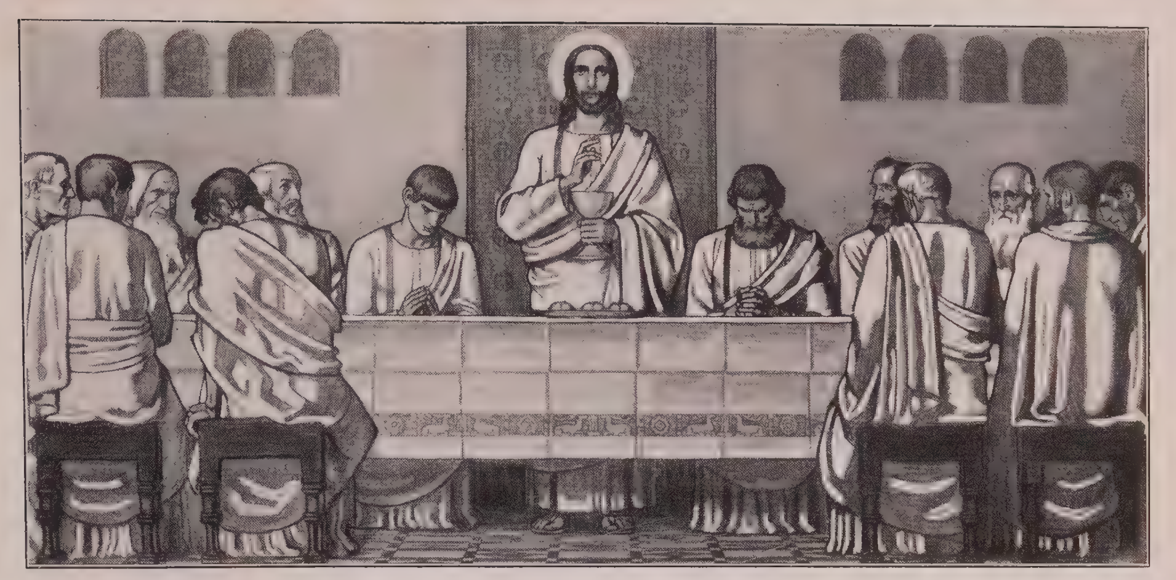
TAUFE CHRISTI VON FRITZ KUNZ



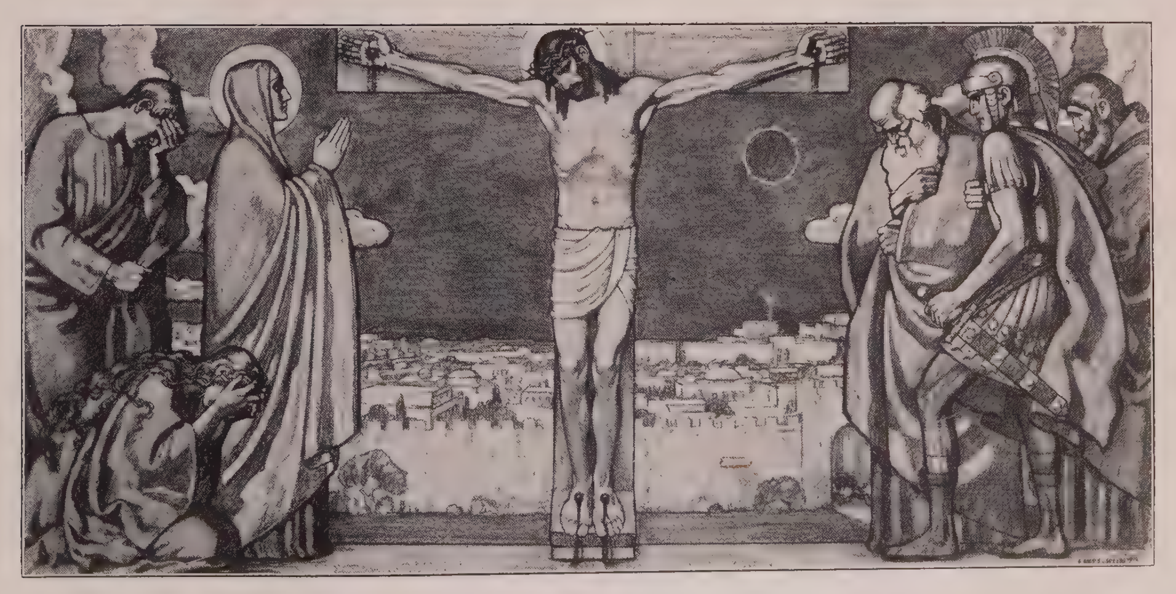
HOCHZEIT ZU KANAAN VON FRITZ KUNZ



DIE BERGPREDIGT VON FRITZ KUNZ



DAS LETZTE ABENDMAHL VON FRITZ KUNZ



KREUZIGUNG VON FRITZ KUNZ

Wie eine neue Weltanschauung nicht plötzlich, unvermittelt eintritt, sondern aus langer Entwicklung entsteht, so ist notwendig dasselbe der Fall mit einer neuen Zeitkunst. Wie sehr die Gotik vom romanischen Stil sich unterscheidet, so ist sie doch aus dem romanischen Stil herausgewachsen.

Wie vielgestaltig nun auch heutzutage die Weltanschauung und die Kunst sind, so muß die Kunst doch in ihren einzelnen Gebieten mit der Zeit zusammenhängen, um echte Zeit- und echte Volkskunst zu sein. Am günstigsten ist in dieser Beziehung der katholische religiöse Künstler gestellt. Der religiöse Inhalt seines Bekenntnisses ist streng einheitlich und weltumfassend. Und die Einstellung des religiös-katholischen Menschen ist ebenso einheitlich und weltumfassend. Die große Frage ist nun die: wie denkt, wie fühlt, wie empfindet heute der Katholik in bezug auf die formale Ausgestaltung der religiösen Ideen in der Kunst? Der religiöse Inhalt blieb für den religiösen katholischen Künstler immer der gleiche, aber dessen formale Darstellung wechselte naturgemäß mit allen historischen Stilformen.

Überblicken wir die religiösen, kirchlichen Kunstwerke, die für die Kirche gemacht wurden und in der Kirche Aufnahme gefunden haben und als echt kirchlich betrachtet wurden, so finden wir, daß in Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und in den überseeischen Ländern derselbe Hauptstrom der religiös-kirchlichen Kunst von den Romantikern ausgeht und bis in unsere Tage fließt, ein Hauptstrom, der mit der Barockkunst und der Renaissance zusammenhängt. Man durchgehe die bedeutendsten religiös-kirchlichen Werke in der Malerei in allen Ländern, — man wird zu keinem andern Schluß kommen. Freilich hat sich dieser Hauptstrom religiös-kirchlicher Malerei seit den Romantikern entwickelt und ist unter dem Wehen der Zeit anders geworden. Zwei Eigenschaften sind es vorzüglich, die diese kirchliche Kunst verändert, besonders gekräftigt haben: es ist ein starker Schritt zur Lebenswahrheit, zum Realismus, und ein ebenso bestimmter Fortschritt zur Charakteristik, beides, mehr Lebenswahrheit und mehr Charakteristik im Dienste einer vertieften religiösen Auffassung. Sollen also heute religiös-kirchliche Kunstwerke echte Zeitkunst und echte Volkskunst sein, so müssen sie aus diesem genannten Hauptstrome moderner religiöser Kunst schöpfen. Dieses Formideal der religiös-kirchlichen Malerei der Gegenwart fand und findet beim Volke als echte Zeit- und Volkskunst die weiteste Anerkennung.

Vom Hauptstrome dieser religiös-kirchlichen Kunst trennten sich besondere Richtungen, die vorzügliche Werte geschaffen, die aber nie allgemeine Anerkennung gefunden haben, sie nie finden werden, wie die antikisierende Beuroner-Malerschule oder die sogenannte »altdeutsche« Richtung der drei Brüder Schiestl usw.

Viel weiter trennen sich von echter kirchlicher Zeit- und Volkskunst andere früher genannte Richtungen. Die neueste, modernste Gruppe bilden die Maler und Kunstschriftsteller, die eine gänzliche Umwertung bisheriger Kunsturteile bekennen und zuweilen mit schonungsloser Rücksichtslosigkeit aussprechen. Eines ihrer Hauptdogma ist, daß seit Giotto im 14. oder wenigstens seit Fra Angelico im 15. Jahrhundert kein echt religiöses, kirchliches Bild mehr entstanden sei, daß die religiöse Kunst seither immer tiefer gesunken, bis sie »ungefähr um die Mitte des 19. Jahrhunderts tot war, so vollkommen tot, wie Kunst eben tot sein kann«, wie der Engländer Clive Bell in seinem Buche über Kunst schreibt (übersetzt von J. Westheim, Sibyllen-Verlag, Dresden).

Das Ideal dieser jüngsten Rückschrittler ist die byzantinische Malerei des 6., 11. und 12. Jahrhunderts, besonders auch die romanische Kunst. Es ist ja wahr, daß die guten byzantinischen Kirchenbilder wahres, tiefes religiöses Empfinden, bald Hoheit und Würde, bald Milde und Frömmigkeit aussprechen, aber Zeit- und Volkskunst werden sie heute nicht mehr. Und auch nachgeahmt können sie so wenig werden, wie die Werke anderer früherer Perioden. Was wird die alte ehrwürdige Kunst unter dem Pinsel der Jüngsten, Modernsten? Ihre Bilder erinnern gar zu oft an »Armeleutemalerei«. Man gewinnt zuweilen geradezu den Eindruck, es müsse ein Bild altertümelnd, blöde, aufdringlich symbolisch und zeichnerisch und technisch minderwertig sein, um von den modernsten Beurteilern als religiös und kirchlich taxiert zu werden. Der Beuroner Maler Willibrord Varkade, der seine Studien in Frankreich und Italien gemacht, sieht in den »quasi-primitiven Produkten so mancher Künstler der Gegenwart nur Trägheit, Unbeholfenheit und Einbildung«.

Es ist Zeit, daß wir nun wieder auf Fritz Kunz und seinen Fresken-Zyklus in der Liebfrauenkirche in Zürich zurückkommen.



AUFERSTEHUNG VON FRITZ KUNZ



PFINGSTEN VON FRITZ KUNZ

Es war in dieser Zeitschrift schon wiederholt die Rede von Werken des Malers Fritz Kunz. Er machte eine längere Entwicklung durch. In seiner Mittelzeit näherte er sich stark der Kunstschule von Beuron, ohne je ganz in ihr aufzugehen. In seinen Arbeiten trat immer deutlicher, bestimmter, kräftiger das Charakteristische der Typen und ein maßvoller Realismus hervor im Dienste der vertieften, religiösen Auffassung. Und so vertrat er immer entschiedener die Richtung, die wir als den Hauptstrom der religiös-kirchlichen Malerei und als echte Zeit- und Volkskunst bezeichnet haben.

Die Werke des Fritz Kunz zeigen eine starke persönliche Note und seine Kunst nuanciert sich nach dem Orte, wofür sie bestimmt ist, nach der Technik, die er anwendet, besonders nach den Stoffen, die er darstellt. So sind die 1906 von ihm ausgeführten Bilder im Chore der Liebfrauenkirche in einem andern strengern Stile ausgeführt als der Freskenzyklus, und in dieser Bilderfolge selbst haben einige Darstellungen einen freieren, fast idyllischen Charakter, wie die Hochzeit zu Kana und die Bergpredigt, während das Abendmahl, die Kreuzigung sehr ernst und feierlich wirken, ohne jedoch aus dem Rahmen des Ganzen herauszufallen.

Das Kolorit ist einfach, ruhig, in bescheidener Unterordnung, gegenüber dem Inhalt fällt es in keiner Weise auf. Zeichnung, Komposition, Anordnung sind vom ersten bis zum letzten Bilde von größter Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit, es ist eben echte Zeitkunst, Volkskunst in kirchlich-religiöser Auffassung, — das ist des Freskozyklus höchster Vorzug.

Kunz hat die Madonna oft in glücklichster Weise dargestellt, aber selten so beseligt, wie im ersten Fresko, in der Geburt Christi[1]). Die Hauptgruppe mit St. Joseph ist etwas aus dem Mittelpunkt geschoben, um den eintretenden Hirten, lebenswärmsten Gestalten, Raum zu geben. Im Interesse der ruhigen, schlichten, klaren Anordnung wird hier und in den folgenden Fresken von perspektivischer Tiefe in den Hintergründen abgesehen. Die Anbetung der Könige im zweiten Bilde vollzieht sich unter freiem Himmel: Die drei Könige in großartiger, farbenreicher Darstellung, schreiten ehrfurchtsvoll zum Gotteskinde in den Armen der heiligen Mutter heran, die in demütigster Haltung erscheint, während am anderen Rande des Bildes das schöne kriegerische Gefolge erstaunt harrt. Im dritten Bilde steht der zwölfjährige Knabe Jesus im Tempel in der Mitte, allein, lehrend, auf drei Stufen, wirkungsvoll getrennt von den zwei sitzenden Gruppen der Schriftgelehrten rechts und links. Diese geben dem Künstler Gelegenheit, die verschiedensten Stimmungen auszusprechen. Dies geschieht auch im vierten Bilde in der Taufe Christi, in den Zuschauern, welche Zeugen der heiligen Handlung sind. Die Landschaft am Jordan wird nur durch einige knorrige, verwachsene Stämme von Ölbäumen bezeichnet. Eine stille, tiefernste Stimmung waltet über der schönen Szene. Das letzte, fünfte Bild der rechten Reihe schildert die Hochzeit zu Kana mit dem ersten Wunder Christi. Links segnet der Heiland die eben gefüllten Wasserkrüge, hinter denen der Gastmeister sich bemerklich macht und nicht weiß, was geschehen soll. Rechts am Tische sitzen die Brautleute und Gäste mit Maria der Mutter Jesu, die zur Linken hinüberschaut und sieht, wie ihr Wort in Erfüllung geht, das sie zu den Dienern gesprochen: »Tut ihr nur, was Er euch sagen wird.«

Die zweite linke Reihe beginnt mit der Predigt Christi auf dem Berge. Die Anordnung ist sehr wirksam: links stehende Männer, rechts Christus und einige Apostel, in der Mitte bedeutend tiefer ein altes Ehepaar, eine Mutter mit zwei Kindern und sehr frisch aufgefaßten Mädchen. Aus dem Gesichtsausdruck Christi und seiner vorgebeugten Haltung spricht größter Eifer und göttliche Überzeugungskraft. Das siebente Bild, das letzte Abendmahl, sieht sich wie ein feierlicher, ritueller Gottesdienst an: Christus stehend, wie in fernste Zukunft blickend, segnet den Kelch, um sein Blut den tiefstgesammelten Jüngern zu reichen, nur Judas wendet sich scheu ab, — ein schönes Kommunionbild. Die Kreuzigung, das einzige Leidensbild, ist eine der schönsten, rührendsten Darstellungen: Christus am Kreuze mit dem schmerzvollsten und zugleich ergebendsten Ausdruck, dem Tode nahe, — in der Mitte des Bildes, isoliert, hinter dem Kreuze die weite Aussicht auf Jerusalem, rechts in der Männergruppe Josephus von Arimathia

---

[1]) Die beigegebenen Illustrationen sind nach den Kartons der Bilder erstellt. Die Photographien nach den Gemälden wirken ruhiger, aber weniger gleichmäßig.

und der Hauptmann in tiefster innerer Erregung, links die in Schmerz zusammensinkende Maria Magdalena, Johannes trauernd, vor ihm hoch dastehend Maria, am ergebensten, ruhigsten von allen Zeugen des Todes Christi, denn sie ist die starke, wunderbare Gottesmutter. Im folgenden Bilde der Auferstehung Christi erscheint in der Mitte der offene Sarg, in dem Christus geruht, rechts treten die drei Frauen heran, die ihn noch im Grabe suchen, links bedeutet ihnen ein Engel, daß er auferstanden, und vorn in der Mitte steht Christus mit der Siegesfahne und verklärt in glänzender Mandorla, — von niedergeworfenen, erschreckten Grabeshütern keine Spur. Mancher Beschauer wünschte hier wohl etwas mehr Bewegung. Das letzte, zehnte Fresko stellt Pfingsten, die Herabkunft des Heiligen Geistes dar, die Geburtsstunde der Kirche Christi. In der Mitte sitzt Maria auf einem Throne, zu beiden Seiten knien die Apostel, links am Rande stehen zwei hohe Israeliten, Zeugen des Wunders. Es ist wieder eine stille Szene, die Bewegung ist in den Seelen: die Apostel schauen verklärt, verändert, mutvoll, entschlossen aufwärts, denn durch die Flammen über ihren Häuptern sind sie andere Männer geworden, groß, machtvoll in Wort und Tat. Der Aufgabe entsprechend, die Maria, die Mutter Gottes, im Erlösungswerke und in der jungen Kirche Christi zu erfüllen hatte, sitzt sie auf dem Throne in der Mitte der ersten Glaubenskünder Christi.

Die große Bilderfolge wird als eine größte Tat des Künstlers Fritz Kunz gepriesen und findet als kirchlich-religiöse Kunst, als Zeit- und Volkskunst höchste Anerkennung.

SURSUM CORDA!

Zu den sechs Radierungen von Bruno Zwiener-Breslau

Von PAUL HILDEBRAND

Kunst drängt zur Poesie. Der stärkste Ausdruck aber ist die innige Verschmelzung von geistigem Inhalt und malerischer Form. Ein Zauberreich, wenn die menschliche Seele sich ganz enthüllt und dem großen Geheimnis der Ewigkeit sich verbindet. So jubeln es die Psalmen, die immer nur einen einzelnen Fall besingen, das Erdhafte überragen und, vom poetischen Licht verklärt, zur göttlichen Unendlichkeit weisen.

* * *

Jedes neue Zeitalter wird Außenwelt und Innenleben in neue Beziehung setzen. Für die Übertragung der Psalmen in das Künstlerische bleibt nur das Himmelaufstrebende, das Grandiose, jenes Suchen, das zeitliche Einheit nimmt und das Gegenständliche in Licht und Höhe hinübergleiten läßt. Der große Ruf: »De profundis« fordert mehr als poetische Stimmung. Seufzer tönen aus der Tiefe, und um Erbarmen fleht die Seele mit gläubigem Hoffen. »Denn das Erbarmen ist bei dem Herrn, und viel Erlösung ist bei ihm.« Wuchtig lastet Wort auf Wort, und zur dramatischen Darstellung wächst das Gebet in den Augen des Künstlers. Ungekannt bleibt der Rufer und seine Stimme klingt wie ein dumpfes Echo im weiten Wald. Die sinnliche Erscheinung verschwindet — was als faßbare Wirklichkeit übrig bleibt, löst sich auf in dem großen Raum, durch den das demutsvolle Rufen ins Unendliche zu klingen scheint.

* * *

Zur Wucht der Architektur gesellt sich die malerische Gegenwirkung von Hell und Dunkel: Tu, lux perennis, Unitas. Von irdischen Fesseln befreit, bar aller niederen Triebe, gehst du in diesen Raum. Hier schließen sich bezwingende Allmacht, hellsehende Weisheit und unergründliche Tiefe zusammen in dem Brennpunkt des ewigen Lichts, und zuckend strahlt es nach allen Seiten. Innere Kraft, die sich dem Selbstleuchten entspannt und zum dynamischen Faktor wird. In leichten Schwingungen wird es sichtbar und zerteilt sich als feinwellige Linie.

* * *

Und dieses Licht findet in dem »Credo« elementaren Ausdruck. Knapp ist die Sprache, schwer und unbehauen wie ein Block ohne glatte Flächen und doch mit starkem Schwung und mit verzehrender Glut. Bewußt, entschieden wie der Glaube. Glänzend quillt es aus dem Dunkel des Kreuzes, das die Mitte des Bildes hält und packt den Mönch und läßt ihn das tiefe Bekenntnis der Seele rufen mit helloderndem Feuer. »Es soll mein



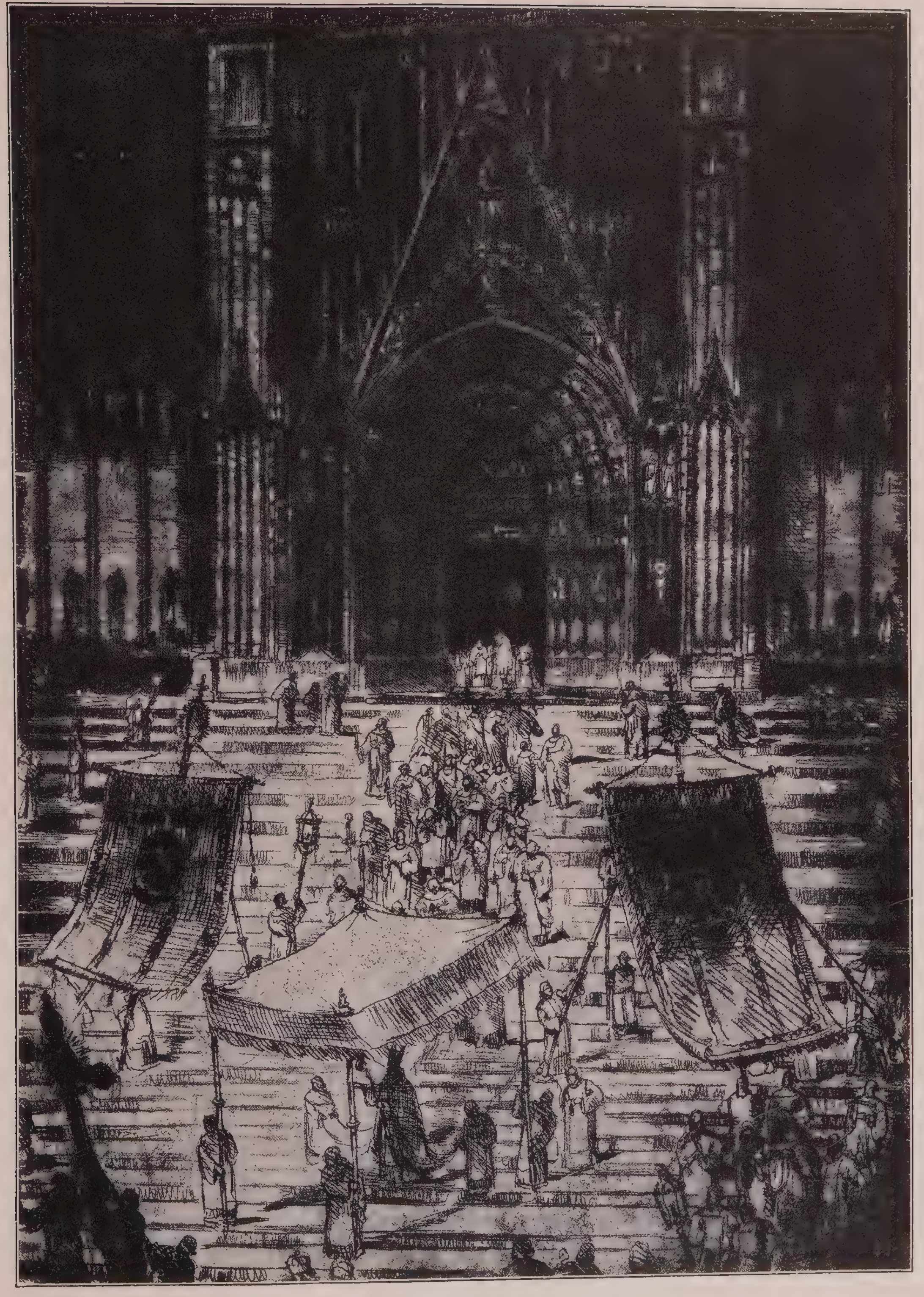
DE PROFUNDIS
RADIERUNG VON BRUNO ZWIENER



TU, LUX PERENNIS, UNITAS
RADIERUNG VON BRUNO ZWIENER



CREDO
RADIERUNG VON BRUNO ZWIENER



VEXILLA REGIS PRODEUNT
RADIERUNG VON BRUNO ZWIENER



MISSA SOLEMNIS
RADIERUNG VON BRUNO ZWIENER

Mund die Seele überschrein, es soll die Hand sich heben und es schwören, aufhorchend soll das irre Herz es hören und glauben, — glauben, Herr, an dich und stille sein.“ Wir erinnern uns an Ernst Thrasolt. Ebenso stark ist die künstlerische Wirkung, die sich uns mitteilt.

* * *

Aus der Stille hinaus auf die weiten Plätze: Vexilla regis prodeunt. Ist es ein Mahnruf? Wird er zur Tatsache? Zur lebhaften Verkörperung reizt des Psalmisten Wort und läßt eine bunte Gestaltenwelt entstehen. Die allerdings will nicht erzählen mit lyrischem Akzent, sondern eine bewegte Szene vor das Auge stellen. Zwanglos fügen sich die wogenden Gruppen, lose knüpfen sich Menschen an Menschen, und über dem Ganzen wallen des Königs Banner im jauchzenden Gesang. Freude überall, Jubel und Gesang, alles Bewegung einem Ziele zu, das unsichtbar in dem Kunstwerk schwebt.

* * *

Dort aber, wo des Domes weiter Bau zurücktritt, fängt sich der Blick in dem übergewaltigen Bau der Orgel. Die Linie wird Musik, ihr Ansteigen und Niedergehen wird zu lauten Tönen, die unaufhörlich anschlagen und mit hinreißender Gewalt an das Ohr dringen. Bald klingt es schmeichelnd und zart mit Anbetung und Lobgesang, bald aufjauchzend mit lautem Schwall. Der Raum, der sonst in stiller Andacht sich dem Menschen gab, ist von Jubelklängen erfüllt. Aufwärts gehoben und zum Himmel getragen wird durch die missa solemnis das Gebet des Menschen. Mit Flöten jubiliert es und tönt mit Posaunen, es schwillt an mit mächtigem Choral, bis daß es dröhnend zu den Himmelsfernen steigt.

* * *

Und die jubelnde Musik leitet hinüber zu dem „Sursum corda“, dem Ruf der Freude, die wie ein feierlicher Ostermorgen ihren Rundgang durch die Welt hält. Frohlockend nehmen es alle auf und lassen es widerhallen in ihren Seelen. Weitauf stehen die Tore der Unendlichkeit, es steigt aus den Herzen empor zu lichten Höhen. Wie ein fließender Strom gleitet es in Schönheit und Harmonie, Licht findet sich zu Licht bis hinauf zu den hohen Altarstufen, alles siegreich übertönend mit hymnischem Gesang.

* * *

So wird Zwieners Werk zur geschlossenen Einheit. Und wo dem Menschen Bewunderung und Ehrfurcht abgerungen wird, wo die Größe der Gedanken zugleich gefesselt erscheint durch die Grenzen edlen Maßhaltens, dort muß auch das Erhabene gesteigerte Weihe und gefesselte Kraft zugleich sein. Und in diesem glücklichen Verhältnis von Spannung und Zurückhaltung liegt die Größe seiner Kunst.

Rundschau

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Wir machen nochmals auf die XXII. Mitgliederversammlung zu Bamberg vom 27.—29. Oktober aufmerksam. Die einzelnen Mitglieder werden nicht mehr persönlich eingeladen. Gleichzeitig findet in Bamberg eine Ausstellung für christliche Kleinkunst im Kapitelsaal des Ordinariats statt, zu der Einsendungen aus Bayern, Rheinland, Schlesien und Sachsen vorliegen.

Am 17. Oktober wird unsere große Wanderausstellung von Gemälden, Plastiken, Graphik und Kunstgewerbe in Speyer eröffnet. Die Ausstellung wird vom 17. bis 31. Oktober in Speyer sein, im November in Kaiserslautern, dann soll sie nach Trier, Wiesbaden, Mainz und Frankfurt a. M. weitergeleitet werden. Wir bitten unsere Mitglieder, die Gelegenheit zu benützen, sich selbst an den Originalen über die Strömungen innerhalb der christlichen Kunst zu unterrichten.

Ausstellungen

DIE GROSSE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

Hundert Jahre rheinische Malerei

Wenn in Frankreich von jeher Paris die einzige Kunststätte großen Stiles gewesen ist, so bestanden in Deutschland zu allen Zeiten mehrere Mittelpunkte künstlerischer Betätigung. Heute haben Berlin, Düsseldorf und München die Herrschaft an sich gerissen, aber Darmstadt, Dresden, Frankfurt, Karlsruhe, Stuttgart und Weimar suchen die ihnen durch die Zeitverhältnisse gesteckten Grenzen kräftig zu erweitern. Wir wollen hier nicht die heikle Frage aufwerfen, ob heute in Berlin, in München oder an welchem Orte sonst die größten Begabungen am Werke sind. Uns erscheint diese Frage müßig. Wir sollten, statt solche Fragen zu stellen, froh sein, alle diese großen und kleinen Kunststätten zu besitzen, in denen deutsches Leben sich so vielgestaltig offenbart. Und wenn Düsseldorf infolge allzu liebevoller Pflege des Genre- und Anekdotenbildes, das nach dem Urteil Adolf Rosenbergs am Schlusse seiner noch heute viel gelesenen Kunstgeschichte allerdings »die köstlichste Blüte der spezifisch deutschen, einzig in der Welt dastehenden Kunstgattung« wäre, jahrzehntelang abseits der großen Entwicklung gestanden hat, so macht sich doch auch hier seit einer Reihe von Jahren wieder ein hocherfreuliches Regen künstlerischer Kräfte bemerkbar. Daß es uns hier in Westdeutschland an Wagemut und Tatkraft nicht fehlt, das haben die großen Ausstellungen des Sonderbundes, des Werkbundes und auch die große Düsseldorfer Ausstellung von 1915 bewiesen, wenngleich sie vor einem Machtfaktor, wie der große Krieg es gewesen ist, kapitulieren mußte, und das haben ferner die Kölner Messen und die rheinischen Jahrtausendfeiern gezeigt.

Was Düsseldorf mit so kühnem Mut für das Jahr 1915 geplant hatte, eine Übersicht über hundert Jahre rheinischer Kunst zu geben, das haben Professor Koetschau und Dr. Cohen nunmehr in engerem Rahmen durch eine Kunstschau verwirklicht, die hundert Jahre rheinischer Malerei umfaßt. Für diesen Zweck hat Professor Kreis den von der Besatzung wieder freigegebenen Ausstellungspalast neu hergerichtet. Die aus der wilhelminischen Zeit stammenden Stuckzieraten der großen Empfangshalle verbergen sich jetzt hinter einem gerafften Baldachin aus farbigen Tüchern und die einzelnen Säle sind durch Bespannung mit naturfarbenen Rupfen und Niedrigerlegen der Decke zu einem sachlich allerdings auch etwas puritanerhaft anmutenden Hintergrund für die Gemälde umgestaltet worden. Als zeitliche Grenze haben die Leiter der Ausstellung das Jahr 1900 angenommen, bei der Auswahl haben sie Einschränkungen vornehmen müssen. Nur Künstler der Düsseldorfer Schule im engeren Sinn wurden herangezogen. Meister wie Böcklin, Feuerbach, Thoma und andere blieben unberücksichtigt, weil sie wohl einige Zeit studierenderweise in Düsseldorf zugebracht, wie übrigens die Mehrzahl der älteren Malergenerationen, aber im weiteren Verlauf anderwärts sich ansässig gemacht haben. Ebenso hat man darauf verzichtet, das gesamte Schaffen des in Düsseldorf geborenen Altmeisters Peter von Cornelius vorzuführen, sondern sich damit begnügt, seine ersten mit Düsseldorf und Frankfurt verbundenen künstlerischen Anfänge zu schildern' Weiterhin ist die historische Theatermalerei und das Genrebild, beides früher als die Hauptleistungen der Düsseldorfer Schule angesehen, nur in einer sehr beschränkten Auswahl herangezogen worden. Mit vollem Recht, denn diese Kunstäußerungen sind für uns tot oder führen nur noch ein Scheinleben über dem Sofa der guten Stube des Spießbürgers und als »Lebende Bilder« in den Repräsentationsräumen unserer Rathäuser. Wieviel Gutes auf dem Gebiete des Bildnisses und der Landschaft jene Zeit geleistet hat, das zeigt mit einer Deutlichkeit und Eindringlichkeit, die gar nicht überboten werden kann, die gegenwärtige Düsseldorfer Kunstschau. Schon seit etwa 1916 haben verschiedene größere Ausstellungen aus Düsseldorfer Privatbesitz, die dem Schaffen Alfred Rethels, Theodor Mintrops, der beiden Achenbachs, und der Bildnis- und Landschafts-Malerei der Rheinlande gewidmet waren, gute und nützliche Vorarbeit geleistet. Nicht minder auch die tüchtigen Studien des Kustos an den Städtischen Kunstsammlungen, Dr. Walter Cohen, die dieser Forscher in Hansens Werk über die Rheinprovinz und in seinen »Hundert Jahren rheinischer Malerei«, der Festgabe des Kölnischen Kunstvereins für das Jahr 1924 herausgegeben hat.

Die Bildniskunst und die Landschaftsmalerei, das zeigt die heurige Ausstellung, sind die eigentlichen, die bleibenden Leistungen der Düsseldorfer Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, so sehr sie auch überwuchert wurden von der anspruchsvollen historischen Theatermalerei und dem wie eine ewige Krankheit sich forterbenden Genrebilde. Auf diesen beiden Gebieten ist treuester Dienst am Werke geleistet worden, und wenn man das hier liebevoll Zusammengetragene überblickt, so empfängt man den Eindruck einer zwar im engen Kreise sich tummelnden, aber durchaus soliden und tüchtigen Kunstübung. Zuerst hat das Bildnis unbestritten den Vorrang vor der Landschaft. Letzte Nachklänge des Rokoko, eingebettet in die wohlige Wärme der bürgerlichen Zeit, grüßen uns aus den Bildnissen des alten Kaspar Benedikt Beckenkamp, von denen wir die Porträts der Eltern Beethovens mit besonderer Teilnahme betrachten, und des etwas jüngeren Kölners Egidius Mengelberg. Vom strengen französischen Empire zum Biedermaier führt uns Heinrich Christian Kolbe mit seinen niemals geschmeichelten, immer ehrlichen und aufrichtigen Porträts bergischer Patrizier. Als ein Schüler Davids bekundet sich der lange verkannte erste Lehrer Alfred Rethels, Bastiné aus Löwen, um dessen Wiederentdeckung sich der Aachener Museumsdirektor Dr. Felix Kuetgens ähnliche Verdienste erworben hat, wie der Elberfelder Direktor Professor Fries um Kolbe. Ihnen schließt sich Peter Schwingen an, ein Bauernsohn aus Muffendorf bei Godesberg, dessen Arbeiten durch Schlichtheit und Eindringlichkeit besonders ansprechen. Unser alter Kölner Museumskonservator Ramboux tritt uns mit Bildnissen, Landschaftsstudien, darunter einer köstlich intimen Häuserecke und einer altmeisterlichen Heiligen Familie entgegen, während der Berliner Wilhelm Kraft, in Düsseldorf von 1832—1860 tätig, neben dem auf Braun gestimmten Familienbildnis Henoumont mit einem ihm vermutungsweise zugeschriebenen Damenbildnis aus Krefeld vertreten ist. Simon Meister, aus Kolberg, 1844 in Köln gestorben, und die Historienmaler Hübner, Hildebrandt und Sohn



TAUFSCHÜSSEL VON JOSEF WILM †

erscheinen hier wie auch Schadow und Bendemann als Bildnismaler viel sympathischer als mit ihren großen Haupt- und Staatsaktionen. Schadow selbst, der Königlich Preussische Raffael, hat, wie man auch immer über sein Wirken als Akademiedirektor denken mag, das große Verdienst, durch die Berufung des trefflichen Landschafters Johann Wilhelm Schirmer an die rheinische Akademie den für die Folgezeit so bedeutsamen Aufschwung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei herbeigeführt zu haben. Namentlich die zahlreich hier aufgereihten Studien sind Stimmungsbilder von schlichtester Wahrhaftigkeit und Idylle voll köstlichsten Duftes und Zaubers. Schirmers Berufung im Jahre 1839 wirkte, wie wenn plötzlich ein Strom freie Bahn gewinnt. In mächtigen Wellen geht nun der Lauf der Entwicklung vorwärts. Kaspar Scheuren, die beiden Achenbachs, Burnier, Seibels, Irmer, Kröner, Dücker, Bochmann und alle die Anderen führen eine hohe Blütezeit der Landschaftskunst herbei.

Das Historien- und das Sittenbild bösen Angedenkens treten, wie es sich gehört, auf dieser Schau sehr zurück. Knaus, Schrödter, Hasenclever, Vautier, Tideman, Jordan und ihre Nachfolger sind, soweit es möglich war, wenigstens durch malerisch gesehene Arbeiten vertreten. Ein besonderes Kapitel ist die Historienmalerei. Altmeister Cornelius erscheint, wie schon oben bemerkt, nur mit seinen frühen, am Rhein entstandenen Arbeiten, Eduard Bendemann mit den trauernden Juden und dem Jeremias, süßlich-sentimental und ganz ungenießbar, Mintrop mit formenstarken Zeichnungen, Peter Jannssen mit dem Riesenbilde der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach und kleineren Arbeiten, Karl Friedrich Lessing in seiner großen Vielseitigkeit als Historien-Bildnismaler und Landschafter, alle diese heute nur noch historisch wertbaren Geschichtsmaler aber werden weit überragt von der einsamen Gestalt Alfred Rethels.

Prof. Walter Bombe

MÜNCHNER KUNSTAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1925

Von Dr. Knöller

Die diesjährige Glaspalastausstellung steht unter besonderem Zeichen, indem man nach dem Vorbild früherer Jahre den Kreis bedeutend erweiterte. Die Münchner Secession lud Gäste aus Berlin, Alt- und Neusecessionisten, von denen die Jüngsten weit geeigneteren Platz im Westflügel des Glaspalastes gefunden hätten.

Die ausgestellten Arbeiten belaufen sich auf zweihundert mehr als im verflossenen Jahre (2868: 2649). Auch diesen Sommer kann man wieder ein besseres Niveau konstatieren als in den gefährlichen Inflationsjahren.

Die Münchner Künstlergenossenschaft

repräsentiert im großen und ganzen die Richtung, wie sie in vorimpressionistischer Zeit herrschend war. Damit ist nicht gesagt, daß diese Richtung nur noch eine Geste ohne Inhalt darstellt — entscheidend ist doch immer der Künstler und nicht die Richtung, — sondern es handelt sich zunächst um die Tatsache, daß eine ältere Richtung mit dem Emportauchen einer oder mehrerer neuen noch nicht »erledigt« ist, sondern noch Jahrzehnte parallel laufen kann.

Der Kardinalunterschied der Künstlergenossenschaft zu den Secessionen liegt darin, daß die Bilder der ersteren einen ganz bestimmten »Inhalt«, ein »Bild« vermitteln wollen im Sinne, wie sich noch heute das Publikum ein Gemälde vorzustellen pflegt. Solche Bilder erzählen vor allem und schildern detailliert. Fürsorge und Genießen, Zeit und Ruhe kennzeichnen diese Malerei. Der Gegenstand wird gleichsam vom rauhen Leben abgeschnitten und in eine feiertägliche Kunstsphäre geleitet.

Allerdings ist nicht mehr das Genre wie in den Tagen W. v. Diez' oder gar die Historie Hauptthema geblieben, sondern die Landschaft — vielfach noch sehr intim und häuslich wie die Landschaften Liers, Wengleins und Baischs — bestreitet nun den größten Teil. Einen erheblichen Raum nimmt ferner das Porträt ein, das nicht selten an Piloty und Lenbach knüpft. Den seß- und scherzhaften Plauderern, die bei Diez, Defregger, Math. Schmid und Lindenschmit zu Hause sind, stehen Schilderer einer sachfanatischen Kunst gegenüber, wie sie Leibl und Schuch gepflegt haben.

Intimität, pathetisches, romantisches Naturgefühl und strikte Beobachtung, charakterisieren die Verschiedenheiten einer Landschaftskunst, wie sie bei der Künstlergenossenschaft zu treffen ist. Ein Miller-Diflo neben einem Müller-Wischin besagt schon viel. Dieser enthüllt mit klangvollem Vortrag majestätisch träumende Landschaft (»Waldteich«). Jener vertritt den Realismus der Münchner Tradition, der dicht und warm vom Gegenstand vermeldet (»Im März«). Im gleichen Sinne spricht der gedrängte Winkel »Bergstraße« von Staudenmaier. Mit Herzog wird der Vortrag allgemeiner und mit Bolgiano rühren wir an die Grenze lyrischer Weichheit. Satt und voll strömt Tillmetz' Naturgefühl. Seine pathetischen Ansätze schwellen bei P. P. Müller, Scholz, Stagura und Kapfhammer zu betonter Rhetorik. Einen neueren Vortrag, der zur Secession überleitet, finden wir in den licht und locker gespachtelten Stücken von Doerner und den herb pastosen Landschaften von Kreyssig.

Genre, Interieur und vornehmlich das Stilleben werden immer noch emsig gepflegt von altdeutscher und holländischer Liebhaberei und dem Gustus biedermeierlicher Jahrzehnte bis zum persönlich empfundenen Vorfall und Arrangement. Die Grenzen sind hier wie bei anderen Gattungen fließend. So könnte man Kürmaiers sanfte »Pagodenburg«, Rela Hönigsmanns »Hofgartentor« und Alice Michaelis' »Biergarten« anders bezeichnen, wenn nicht der Zauber sonniger Idylle den Genrecharakter unmittelbar fühlen ließe. Sehr deutlich wird das Anekdotische eines Genres bei Best. Übertragen wirkt Roegge. Dem holländischen Genre verbunden ist Schrag.

Das Interieur wird viel behandelt und wenig erfaßt. Seinen tieferen Sinn empfängt es im Konnex zum Menschen, ohne daß ein solcher wortwörtlich vorhanden sein müßte. Als Typ einer gepflegten Interieurkunst nennen wir Ehrhardt, der mit dem Reinlichkeitssinn eines spätbiedermeierlichen Menschen Freude an weißer Wäsche, gewichsten Böden und propren Kleidern äußert. Auf der andern Seite steht Bayerlein mit historizistischer Kühle.

Das Stilleben, namentlich Tisch- und Blumenstilleben, ist sehr beliebt. Mit Ausnahme von Gerhardingers Großtafel begegnen wir dem üblichen Format. In Anlehnung an Schuch arbeiten Kürmaier und Wendt. Beweglicher in der Erfindung scheinen Ehrlich-Grönland, R. Fritz und Tony Roth. Ins Schmuckhaft-Brillante geht H. Kricheldorf. Auf der andern Seite nennen wir den duftig weichen »Blumenstrauß« von Margarete Scholz und das intime »Orangenstilleben« Müller-Wischins.

Der Tiermalerei steht das Publikum von heute ferner gegenüber als in den Tagen, wo man für die gute Kreatur viel Zeit und Liebe übrig hatte. Heute tut's mehr die Stückzahl. Indessen gibt's immer noch anständige Resultate. Wir nennen die schwerblütige »Holzfuhre« von Bergmann und die forsche Sportimpression »Trabrennen« von Sattler.

Die Bildnismaler setzen eine Porträtkultur fort, die in den siebziger Jahren unzweifelhaft einen Teil Münchner Kunstblüte ausmachte. Wir nennen ein leider unvollendetes »Kinderbildnis« des kürzlich verstorbenen C. Max, das festgefügte »Porträt F. Keller« von Baumgartner und das in einer äußeren Verwandtschaft korrespondierende »Damenbildnis« von Gerhardinger, ferner ein herbes, schwarz- und blaugeschattetes »Bildnis« von Best. Neue Wege einer intensiven Porträtkunst weist der Dresdener Oehme (»Dix«).

Das Figurenbild und vornehmlich der Akt sind spärlicher vertreten. Es fehlt jedoch nicht an markanten Erscheinungen. Der jüngstverstorbene W. Ditz legt ein Triptychon »Musik« auf tiefschwingenden Akkorden an. Baierl verwendet Finesse und kleinodienhaft delikate Behandlung auf quattrocentistische Imitationen. Einen Frauenakt deliziösen Schmelzes bietet der variable Gerhardinger. Neben der älteren, ateliergemäßen Akterfassung von Pfau bringen Paede und E. Knirr einen neuen Vortrag, der den Reiz der Improvisation und des momentanen Zustandes bietet.

Absichtlich kommen wir auf das religiöse Bild zuletzt, da es, der Zeit entsprechend, problematisch weit offen steht. Die Zersplitterung der Linie, die vom geschlossenen Mittelalter ins Vielerlei moderner Weltschau irrt, beruht vor allem in der geistigen Verfassung der abendländischen Menschheit und erst in zweiter Linie auf dem einzelnen Künstler. Neben der zarten Lyrik von C. Max und der Rembrandtnachfolge von Kuisls stehen die originelleren Weisen von Ditz und Baumhauer; jener von echt deutschem Gefühl (»Verkündung«) und dieser stark in Flächenbewältigung und der Majestät des Ausdrucks (»Kreuzigungsgruppe«).

Ähnlich liegt das Problem religiöser Komposition auf dem Gebiet der Plastik, die sich weit gleichmäßiger präsentiert als die Malerei. Die hier sehr erhebliche Zahl religiöser Darstellungen zeigt ein entschieden besseres Niveau als die der Vorkriegszeit. Die verheerenden Spuren des Naturalismus sind fast ganz geschwunden. Ideal ist der Fall natürlich noch nicht. Historizismus, kunstgewerbliche Stilisierungen und matte Reflexe des Expressionismus finden sich noch überreichlich. Die religiöse Kunst unserer Tage ist noch weit entfernt, mit dem inneren Nerv früherer Jahrhun-

derte aufzutreten. Das Wesentlichste ist vielleicht der Umstand, daß einige Künstler zu spüren scheinen: Die religiöse Kunst ist keine Partie, Liebhaberei, kein Genre oder Anhängsel der Kunst überhaupt, sondern das Fundament einer Kultur und das, was ihre Lebensdauer ausmacht. Allerdings läßt die gegenwärtige Konstellation eine solche Erkenntnis nicht in Praxis wirken, sondern alles schwebt noch in gewisser Ferne.

Es geht daher nicht an, eine segmentartige Betrachtung bildender Kunst unter einen Gesichtswinkel zu stellen, der erst in Zukunft sein Recht finden mag. Man ist vielmehr immer noch genötigt, ohne inneren Konnex Individualleistung an Individualleistung zu reihen.

Wir nennen an erster Stelle Ferdinand Liebermann: »Die Muse«, die ohne Sockel — abwehrend und empfangend zugleich, der Welt zu entfliehen sucht, ist sinnbildlich für das Wesen dieses Künstlers. Musikalische Gestik ist hier zur tieferen Bedeutung, zum Inhalt, verdichtet. Nicht bloß des Kontrastes halber gehen wir zu Wadere über, sondern schon deshalb, weil wir es hier mit einem gleichstarken Talent zu tun haben. Wadere modelliert vom Proportionalen des Körpers her. Das Ergebnis ist ein festes Massiv, das rein tektonisch wirkt und sich am trefflichsten gibt im Verein mit Architektur (»Quelle«). Verwandt in körperlicher Geschlossenheit nach außen hin erscheint der Berliner Seger (»Aphrodite«). Aber die Einzelpartien weichen mehr zugunsten eines Gesamtschmelzes. Energische Gestalter sind T. Roubaud und G. J. Lang, von denen der letztere ein großes Hochrelief mit durchgehendem Rhythmus füllt. Weniger eigen, aber mit guter Flächenproportion bietet sich das »Grablegungs«-Relief von Wirsing. Angenehm sprechen zwei Relieffiguren von Faulhaber. Eine feine Leistung bedeutet seine »Stillende Madonna«. Eine neue Lösung bringt Hans Frey im Majolikarelief »Auferstehung«. Mit ausgesprochenem Blick für die Bedeutung des Umrisses erzielt L. Fuchs präzis gerhythmete Resultate (»Madonna«). An die Grenze flächiger Stilisierung rührt Menser in der Holzschnitzerei »Flucht«. Resch, Drexler und Kemper behandeln ihre religiösen Themen mehr aus einem rational gemäßigten Empfinden heraus. Resch kämpft in einer großfigurigen »Beweinung« um formale Lösung. Zwangloser entfaltet sich sein graziles Gefühl in der »Muse«. Von Kempers Kreuzweg (Majolika) ist die 3. und 4. Station aufgestellt. Seine Stärke liegt jedoch mehr in der Rundplastik und hier im Thema der weiblichen Figur. Elegant gleißend wirken »Bacchantin« und »Winzerin« von Dasio. Eindringlich sprechen die »Sibylle« H. Blochs und die »Büste Wildermann« von Hartung. Außerordentlich zart erscheint der »Narziß« von Stadelhofer. Formgefühlte Arbeiten bedeuten die kleinen Tierbronzen Luise Scherfs. Von angenehmem Volumen zeugt die »Schlafende Nymphe« Rothenburgers. Der Berliner Schliepstein fahndet nach musikalischen Bewegungsakzenten (»Schreck«, »Vision«). Eigene Leistung bedeutet die »Salome« von Parzinger.

Der »Künstlerbund Bayern«

tritt durchweg qualitätsvoll auf. Urbans Akkorde werden immer lichter (»Sommerstille«). Auf der andern Seite steht Hönich. Sein »Krautgarten« ist mit Küchenandacht der siebziger Jahre auf die Leinwand gepflanzt. Einen Charakter ähnlich »irdischer« Veranlagung finden wir in Bürck. Störend wirkt das sinnliche Erfassen des flotten Porträtisten in der »Komposition«, wo die Distanz zum Gegenstand unendlich sein müßte. Aufs Geistreich-Kapriziöse zugespitzt sind die Rokokoanekdötchen von Geffcken. Blos stellt wieder eines seiner glatt gemalten Stilleben aus. Aufsteigend entwickelt sich Helene Schattenmann (»Stilleben mit Büchern«). Ältere intime Landschaftskunst bietet Rabending. Ins Rustikale geraten wir mit den Tierstücken von Lüdecke-Cleve. E. Liebermann spricht mit Aktstudien mehr an als mit seinen romantischen Phantasien.

Personalnachrichten

Am 28. September 1925 starb nach langmonatigem Leiden Bildhauer August Schädler in München, geboren 1862. Aus der älteren Richtung stammend, schuf er seine Plastiken im Sinne einer persönlich bestimmten Renaissance, immer erfüllt von religiösem Gefühl und Stimmung. In den letzten Jahren hat er auch gute Majoliken gefertigt. Der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« war er viele Jahre ein vielgeschätztes Mitglied der Vorstandschaft. G. L.

Echo der Zeit

Immer wieder erleben wir in der Entwicklung der Kunst, daß die neuen Richtungen, die einander wie die bunte Folge von Moden ablösen und von denen zuletzt nichts übrig bleibt als die Persönlichkeiten, die aus ihnen hervorgingen und — sie abgestreift haben; wir erleben immer wieder, daß die neuen Richtungen in der Kunst sich in einem Gegensatz zu den späteren Meistern und Vollendungen sehen. Vielleicht nur, um auf das Neue, das sie bringen oder zu bringen glauben, ganz besonders aufmerksam zu machen und damit sich Beachtung zu erringen. Wenn die Vertreter solcher Richtungen noch sehr jung sind, gewiß auch im guten Glauben, wirklich das Alte umgestürzt und überflügelt zu haben.

Und doch ist das wahre Ergebnis ein ganz anderes: das Beste, was die Neuerer von ihrer Leistung erhoffen können, ist, daß sie einst in die Reihe der Werke aufgenommen wird, die ohne Bruch und Umsturz von Meister zu Meister, als eine geschlossene Linie aus der Vergangenheit in die Zukunft führt.

Aus »Drei Aphorismen« von Wilh. v. Scholz. Münch. Neueste Nachrichten, Sonntag, 19. Juli 1925.

Bücherschau

ROMLITERATUR

(Vgl. a. Jahrg. XXI, Beilage S. 47f.)

Jeden, dem das ungeheuere Erlebnis der »Ewigen Stadt« sich erschlossen hat, wird das Ereignis nach zwei Seiten hin weiter beschäftigen: in seiner geistig-historischen und seiner optisch-topographischen Beziehung. So wird man auch die Bücher, die über Rom zurzeit in so großer Fülle erscheinen, irgendwie in eine dieser Kategorien einteilen können. Erwünscht werden dem Rompilger, der den einmaligen Besuch vorbereitend oder nachempfindend ausschöpfen will, Bücher der einen wie der andren Art sein.

Rom in geistig-historischer Beziehung hat man in den letzten Jahrzehnten in einer allgemeinen Zeiteinstellung zu sehr als die Wirkungsstätte der Renaissance und des Barocks betrachtet. Und doch gibt Rom im frühen und mittleren Mittelalter in der Mannigfaltigkeit und Größe seiner Männer, der weltgeschichtlichen Bedeutung der aufeinanderstoßenden Gegensätze, dem chaotischen Wirrnis von Heiligen und Helden, Verbrechern und Staatsmännern, klugen Romanen und reckenhaften Germanen ein noch unvergleichlicheres Bild menschlicher Größe wie menschlicher Bedingtheit. Keiner hat dies mit höchster künstlerischer Genialität so zu schildern verstanden wie Ferdinand Gregorovius. So darf man es begrüßen, wenn in zwei Bänden eine Auswahl aus seinen großen acht Bänden, die wohl selten einem ganz zu lesen heute vergönnt sind, erschienen ist. (Gregorovius, Rom im Mittelalter. Bücher der Bildung, Band 6 und 7, Albert Langen, München, 277 und 338 S., geb. in Leinen, je M. 3.—.) Josef Bernhard hat mit Takt und Geschick gut abgeschlossene Partien aus dem Ganzen herauszulösen verstanden, die doch wieder in einem gewissen innern Kontakt stehen. Was an Gregorovius veraltet und nicht einwandfrei ist, tritt dadurch zurück, seine wunderbare Charakterisierungskraft der Zeiten und Männer dafür um so stärker und reiner hervor. Dieses für die deutsche Geschichtsschreibung klassische Werk dürfte dadurch wieder mehr in den geistigen Besitz vieler übergehen und in dieser Zusammenstellung auch solchen, die sonst Gregorovius' skeptisch-humanitärer Weltauffassung, seiner liberalen Gegnerschaft gegen das Dominium temporale usw. konträr gegenüberstehen, einen ungeschmälerten Genuß verschaffen.

Gerade vom gegenteiligen Standpunkt in dieser Grundeinstellung geht Josef August Lux in seinem Essay »Roma sacra« (»Eine Pilgerfahrt«, mit 8 Bildern, 12°, 40 Seiten, Freiburg, Herder M. 1.50) aus. Er erlebt Rom als heilige Stadt im schärfsten Gegensatz zum antiken und modernen Rom, als die Stadt der geistigen Einheit zwischen Gott und Mensch weg über alle Nationen und Jahrhunderte. Seltsam wie in der Spanne eines halben Jahrhunderts sich der Zeitgeist grundsätzlich ändert. Denn in dieser Hinsicht ist Josef August Lux, der auch einen weiteren Weg zurücklegen mußte, bis er zu diesem Bild eines geistig erfaßten Roms kam, doch der Exponent einer europäischen Zeitströmung.

In topographischer Beziehung dürfte das bedeutendste Buch der Jahresernte der äußerst umfangreiche und sehr schön aufgemachte Band von Julius R. Haarhaus, Rom, Wanderungen durch die Ewige Stadt und ihre Umgebungen (2. verbesserte Auflage. Mit 480 Abbildungen und einem Plan, 598 Seiten, E. A. Seemann, Leipzig 1925, geb. in Halbpergament M. 20.—) darstellen. In zwölf großen Rundgängen, nach Stadtvierteln geordnet, führt er den Besucher durch Kirchen und Museen, vorbei an Palästen, Ruinen und Monumenten, nicht in trockener Aufzählung, sondern als ein lebensvoller Guide, der über Vergangenes und Gegenwärtiges, über historische Ereignisse, Personen und Lokalgeschichtliches zu plaudern weiß. Ich möchte dies Buch fast noch mehr als Erinnerung denn als Vorbereitung empfehlen (obwohl es auch in Rom nach eigener Erfahrung gute Winke geben kann), aber gerade in der Erinnerung wird es mit seinen ausgezeichneten Abbildungen das grandiose Bild der Stadt Rom in seinen lokalen Verknüpfungen wieder lebendig vor uns stellen, zugleich aber auch nur zu deutlich zeigen, wie wenig ihr ungeheurer Reichtum an höchster Qualität auch in einem längeren Aufenthalt zu erschöpfen ist. So darf man dem Buche wohl das schönste Lob geben: durch die Erinnerung erweckt es neue Sehnsucht nach der Ewigen Stadt.

Mehr auf die großen Aspekte, Architekturen und einige bedeutende Einzelkunstwerke beschränkt sich »Rom in Bildern« von Dr. Andreas Evaristus Mader (80 Seiten, 104 Vollbilder in Kupfertiefdruck und 3 Karten. Verlag Josef Müller, München, geb. in Ganzleinen M. 12.—). Die Abbildungen nach sehr guten Photos in ganzseitigen Tiefdrucken geben vor allem die monumentale Wucht der römischen Architektur wieder. Der begleitende Text entrollt in geschickter Anordnung einen historischen Abriß des Werdens Roms an der Hand seiner Monumente. Am Text ist nur auszusetzen, daß auch hier, wie in so vielen populären Büchern, der Eigenart des römischen Barocks sehr wenig Verständnis entgegengebracht wird. Von einem »verwilderten Dialekt der Renaissancesprache« heute noch zu sprechen nach einer mehr als zwanzigjährigen Forschungsperiode, ist nicht mehr zu entschuldigen. Der Barockstil ist gerade in römischer Perspektive eine der reinsten und tiefsten Erscheinungen in geistiger und künstlerischer Beziehung und eine der bedeutendsten Ausdrucksmöglichkeiten römischen Wesens, die in ganz anderer Weise der altrömisch-antiken Kunst gleichgesetzt werden darf, als fälschlicherweise das auch von Mader übermäßig gelobte Nationaldenkmal Viktor Emanuels, dem Geist, Kunstgefühl und innere Tiefe völlig mangeln.

Wer auch den kleineren Schönheiten der glänzendsten Periode römischer Kunstpflege nachgehen will, der möge zu Ludwig Pastor, »Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance« (4.—6. Auflage. Mit 133 Abb. u. 1 Plan. Herder, Freiburg 1925, geb. in Leinen 8.80 M.) greifen. Nach den 14 alten Rioni (Stadtviertel) Roms werden nicht nur die alten Aspekte der Straßen und Paläste, vor allem der langsam wachsenden Peterskirche gegeben, sondern die vielen alten Prälaten- und Adelshäuser, die wundervollen Tore, Höfe und Winkel, die man in der Fülle des Großen völlig übersieht, die aber in jeder mittleren Stadt Italiens und Deutschlands die uneingeschränkte Bewunderung der Reisenden finden würde. Der Text ist durchwebt von einer stupenden Lokalkunde, wie sie nur aus einer lebenslangen Beschäftigung erwachsen kann.

Über die Sixtinische Kapelle liegt eine neue, populär zusammenfassende Publikation vor: Michelangelo. Die Decke der Sixtinischen Kapelle, mit einer Einleitung von Richard Hoffmann (32 S. und 28 Tafeln, 4° Gr.-Qu. Benno Filser, Augsburg, geb. in Leinen M. 8.—). Viele werden in diesem Jahre durch den ganz ungeheuerlichen Andrang bei dem Besuche der Sixtina zu keinem künstlerischen Genuße gekommen sein. Hier werden nun in prachtvollen großen Klischees sämtliche Bilder, dann aber vor allem wundervolle Detailaufnahmen von Gruppen und Köpfen nach Aufnahmen Andersons veröffentlicht. So öffnet sich hier erst die leidenschaftliche Ausdrucks- und Charakterisierungskraft Michelangelos dem Betrachter. Der bekannte Verfasser hat in einem klar eingeteilten Text alles historisch, ikonographisch und künstlerisch Einschlägige gut und übersichtlich zusammengetragen. All das, was die wissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte erschlossen,

wird hier in eigener Fassung verständlich und eindringend vorgetragen. So wird gerade dieses Buch vielen Besuchern ein liebes Andenken voll innerer Bedeutung werden.

Einem in weitesten Kreisen empfundenen Bedürfnis kommt das Papstbuch, herausgegeben und eingeleitet von Dr. F. J. Bayer, entgegen, (682 Abb. und vier Tafeln, XLIII und 132 S., München, Drei Masken Verlag, kart. M. 6.50). Es ist eine systematische Arbeit, die jedem Fachmann, Gelehrten, Geistlichen und Laien willkommen sein wird. Einmal ein völliger Papstkatalog mit Jahreszahlen, kurzen, historischen Notizen und sämtlichen Papstwappen (letztere von Benedikt IX. [1032—1044] an). Daran schließen sich an Abbildungen sämtlicher Päpste wenigstens nach den nicht immer authentischen Porträts im S. Paolo, wesentlicher nach authentischen Gemälden, Plastiken und Stichen. Dann eine Folge von Abbildungen der Papstresidenzen, auch der nichtrömischen, und drittens eine vollkommene Serie der Papstgrabdenkmäler, die ja nicht nur in den Kirchen Roms zerstreut sind, sondern über ganz Italien, Frankreich und Deutschland. Kurze Texte erklären das Wesentliche und vermitteln die Übersicht. Das Buch wird bald zu den unentbehrlichen Nachschlagewerken gehören.

Die künstlerische Impression des Anno Santo will Bruno Zwiener in neun Kohlezeichnungen wiedergeben (Anno Santo, Verlag Jos. Müller, München, M. 5.—). Sie sind in Kupfertiefdruck recht gut reproduziert und vermitteln das, was keine der kalten photographischen Aufnahmen geben kann: den mystischen Hauch der Größe und Heiligkeit, den die liturgischen Zeremonien des hl. Jahres ausstrahlen. Zwiener wird in seiner lichterfüllten Kompositionsart gerade dieser Seite gerecht.

Neu aufgelegt wurde in diesem Jahre auch ein Buch, das schon bald ein halb Jahrhundert alt ist. Paul Stiegele, Klosterbilder aus Italien (4. Aufl., herausgegeben von A. Kaim, mit 5 Kunstbeilagen und 155 Abb., mit einem Vorwort von Bischof Keppler, Rottenburg a. N., Baderscher Verlag 1925, gebunden in Leinen M. 12.—). Was der liebenswürdige Domkapitular mehr in religiös gestimmten als in künstlerisch eingestellten Essays damals wollte, ein erhebendes, erbauendes und religiös vertiefendes Buch zu schreiben, darf heute auch noch seine Geltung haben, wenn auch manches welt- und kirchenpolitisch ganz anders geworden ist, als er es damals sah. So wird das Buch gerade dem religiös empfindenden Rompilger, dem das kunsthistorische Italien nur eine Begleitnote des kirchlichen ist, aber auch manchem jugendlich Heranwachsenden eine willkommene Gabe in rückschauenden Wintertagen sein können.

München. Georg Lill

Roth, Hermann-Heinrich, St. Severin in Köln. Ein Kollegiatstift. Aufgehoben 1802. 8⁰. Augsburg, Dr. Benno Filser. 126 S., 49 ganzseitige Abb. Preis geb. M. 12.—.

Im Anschluß an die Germania sacra geben Dr. E. Beitz, Assistent am Schnütgenmuseum, Dr. Fr. Lohmann, Direktor des Diözesanarchivs und Dr. A. Wrede, Prof. an der Universität, sämtliche in Köln, eine Rhenania sacra heraus. Zunächst sind in Arbeit die Benediktiner Abteien S. Nikolaus in Brauweiler, S. Matthias in Trier, S. Michael in Siegburg, S. Pantaleon in Köln und Maria Laach, sowie die Chorherrenstifte Münster-Maifeld und Carden. Als erstes liegt jetzt das Kollegiatstift St. Severin in Köln vor. Die Einteilung ist wie bei der Germania sacra. S. 1—33 wird zunächst der Verlauf der Stiftsgeschichte erzählt, S. 33—93 berichten von der vorhandenen und vergangenen Kunst. Die Verzeichnisse führen S. 100—123 die urkundliche Reihe der Pröpste, die Künstler der Kirche, die Gedenk- und Grabinschriften in Kirche und Stift, die Quellen und Literatur der Kirchen- und Stiftsgeschichte auf. Über alles Wissenswerte wird der Leser berichtet. Ein gutes Stück Kölner Kirchen- und Kunstgeschichte zieht an seinem Geiste vorüber. Es wird nichts älteren Werken nacherzählt, wie wir es in ähnlichen Werken leider so oft finden, nein der Meister ist eifrig allen Quellen und der ganzen Literatur nachgegangen und hat mühsam und sorgfältig die Geschichte von der Legende geschieden. Und er hat es verstanden, sich immer kurz zu fassen, ein Verdienst, welches bei der Fülle des Stoffes ganz besonders hervorzuheben ist. Seine Worte begleiten 2 Pläne und 49 Abbildungen, daß auch bei ihnen die Vergangenheit berücksichtigt wurde, kommt dem Forscher doppelt zugute. Alles Interessante, das an und in der Stiftskirche zu sehen war und ist, wurde aufgenommen. Eine Unterschrift nennt nicht bloß die Gegenstände, sondern erklärt sie auch möglichst klar und reiht sie chronologisch ein. Der Verlag hat natürlich wieder sein Bestes geleistet, um Text und Bilder in der größtmöglichen Vollendung zu geben. Nur vom Stiftswappen hätte der Heraldiker gerne die Farben sicher gewußt und wenn, wie bei der Germania sacra eine Tafel die persönlichen Wappen der Pröpste gebracht hätte, würde so mancher Forscher und Sammler ganz besonders dankbar sein, er könnte ja da und dort die Provenienz eines Kunstwerkes leicht erkennen. Vielleicht können die folgenden Bände auch diese Wünsche berücksichtigen. Es ist zweifellos mühsam, auf diesem Wege Bausteine zu unserer deutschen Kirchen- und Kunstgeschichte zu liefern und es ist begreiflich, wenn manche solche Detailsarbeiten nicht besonders achten, aber nur so werden der große Bau und seine ganze Einrichtung fertig werden. Als Egoisten fürchten wir, sie nicht mehr zu erleben und beim Ganzen nicht richtig zur Geltung zu kommen. Aber gerade diesen Egoismus müssen wir abstreifen, wenn wir etwas Großes ermöglichen wollen. Möge dem Verlage aus diesen Gedanken noch mehr Anerkennung werden, mögen recht viele forschen und schreiben und noch mehr diese Bücher kaufen! Sie dienen alle der großen Kultur unserer deutschen Heimat.

Dr. Michael Hartig

Blätter für Heimatkunde, herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark, Graz, Hamerlinggasse 2, I. und II. Jahrgang.

Vor einigen Tagen erschien der 2. Jahrgang dieser Zeitschrift als abgeschlossener Band. Nachdem diese Zeitschrift nicht allgemein bekannt ist, seien an dieser Stelle die für die christliche Kunstforschung wertvollen Beiträge angeführt, da die Arbeiten wissenschaftlichen Wert beanspruchen dürfen. Diese »Blätter für Heimatkunde« sind eine Fortsetzung der im Krieg eingegangenen »Blätter zur Geschichte und Heimatkunde der Alpenländer«, von welcher nur 4 Jahrgänge erschienen sind. Der Vollständigkeit halber sind auch die Arbeiten aus dem 1. Band verzeichnet. Dr. Fritz Popelka: Eine rätselhafte Glockeninschrift in Hitzendorf (I, 1), dazu eine Ergänzung in Heft 4, Dozent Dr. Hans

Heubach: Der Dom (I, 5/6, aus der durch den Tod des Verfassers leider unvollendet gebliebenen Folge »Grazer Kirchenräume«), Pfarrer Schlegel: Der Porträtgrabstein des Abtes Barthol. Dremel in Mürzsteg (I, 5/6), Dr. Alois Lang: Seckau oder Seggau (I, 9/10). Eine längere Auseinandersetzung über die steirische Barockausstellung (im Frühjahr 1923) zwischen stud. phil. Robert Meeraus und dem Galeriedirektor Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh, wobei auch Fragen der christlichen Kunst berührt wurden (II, 1, 2/4, 5/6). Eine eingehende Studie über »Die hl. Kummernus« von Dr. Konrad Schwach (II, 1, 2/4, 5/6 und 7/8). Josef Radl, Bischöfliche Gedenksteine am Pfarrhofe in Mooskirchen (II, 1) und eine interessante Studie über die Wallfahrtskirche »Mariagrün« aus der Feder des bekannten heimischen Historikers Kanonikus Dr. Franz Freiherr von Oer (II, 2/4).

b. b.

Der kleine Brockhaus. Handbuch des Wissens in einem Band in über 40 000 Stichwörtern auf etwa 800 dreispaltigen Textseiten mit etwa 5400 Abbildungen und Karten im Text und auf 90 einfarbigen und bunten Tafel- und Kartenseiten, sowie 37 Übersichten und Zeittafeln. 10 Lieferungen à M. 1.90 oder ein Band in Halbleinen M. 21.—, in Halbfranz M. 28.— (Subskriptionspreis).

Das neue vorliegende Unternehmen ist kein Konversationslexikon im gewöhnlichen Sinne, sondern tatsächlich ein Handbuch des Wissens, das nicht nur wissenschaftliche, sondern auch rein praktische Dinge der Haushaltung usw. vermitteln will. Der Not der Zeit Rechnung tragend, ist alles auf denkbar engsten Raum zusammengedrängt, dem ein geradezu geniales, aber doch verständliches Abkürzungs- und Verweisungssystem Rechnung trägt. Die Bilder sind meist in kleinen, klaren Strichzeichnungen eingefügt, doch befinden sich darunter auch große Kartenpläne, Kunstdruck- und Farbentafeln. In der Hauptsache sind die praktischen Wissenschaften aus Natur, Technik und Geographie betont, doch kommen auch die Geisteswissenschaften nicht zu kurz. Die Kunstgeschichte ist, soweit wir bisher in den vorliegenden fünf Lieferungen sehen konnten, gut berücksichtigt, teilweise durch kleine Abbildungen wichtiger Bauwerke und Bilder, dann aber durch größere zusammenfassende Artikel mit Tafeln, wie die Artikel Baukunst, Kunsthandwerk oder die recht instruktive Zusammenstellung: Kunstgeschichte. Der außerordentlich billige Preis wird es ermöglichen, daß das Werk besonders in den Kreisen des verarmten intellektuellen Mittelstandes ein rechtes Nachschlagebuch zu jeder Lektüre wird.

Georg Lill

Verzeichnis der im August erschienenen Literatur über christl. Kunst

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik

Ewald u. Kuske, Katalog der Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande in Köln 1925. 2. Aufl. 738 S., 104 S. Abb. Köln, Leitung d. Jahrtausend-Ausstellung 1925. Kl.-8⁰. M. 4.—.

Haendcke Berth., Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1925. 4⁰. M. 8.—.

Rüster Em., Ratgeber für das Studium der Baukunst. 22 S. Berlin, Deutsche Bauzeitung. 1925. Gr.-8⁰. M. —.60.

Saitschick Rob., Menschen und Kunst der italienischen Renaissance. 2. Aufl. 633 S. München, C. H. Beck, 1925. 8⁰. M. 16.—.

Schmelzeisen G. K., Die Idee des Barock (Vortr.) 38 S. Düsseldorf, Jul. Bädecker 1925. 8⁰. M. 2.50.

2. Architektur

Kossmann B., Einsteins maßgebende Gesetze bei der Grundrißgestaltung von Kirchenbauten. 101 S. 63 Abb. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1925. 4⁰. M. 12.—.

3. Plastik

Opitz Jos., Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrh. in Böhmen. 1. Bez. Kaaden. 38 S., 25 Abb. Kaaden, Vinz. Uhl, 1925. Kl.-8⁰. Kr. 8.—.

Weise G., Spanische Plastik aus 7 Jahrhunderten. 75 S., 251 Taf. Reutlingen, Gryphiusverlag, 1925. 4⁰. M. 28.—.

4. Malerei

Clemen Dr. Otto, 12 Meisterbilder von Anselm Feuerbach. Zwickau, Joh. Hermann, 1925. Gr.-8⁰. M. 1.—.

Simon K., Die Frühzeit des Peter Cornelius. 16 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1925. 8⁰. M. —.80.

5. Graphik

Schottenloher Dr. K., Der Münchner Buchdrucker Hans Schobser 1500—1530. 158 S., 35 Abb. Münchner Drucke 1925. 4⁰. M. 24.—.

Heubach Dittmar Dr., Grisaillen u. Federzeichnungen der altflämischen Schule. Aus einer niederl. Bilderhandschrift von 1410. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1925. 4⁰. M. 4.—.

6. Topographie

Ehrler H. Heinrich, Kloster Maulbronn, mit 16 Steindrucken v. Ad. Hildenbrand. 51 S. Landschlacht, Dr. C. Hönn, 1925. Gr.-8⁰. M. 25.—.

Helmling Leander, Altenburg, Einführer durch die Geschichte und Kunstwerke d. Kirche u. d. Stiftes. 45 S. S. Pölten, Vereinsbuchhandlung, 1925. 8⁰. 80 Sch.

Kunzfeld Al., Die Kirche Maria-Stiegen oder U. L. Fr. am Gestade. 12 S. mit Abb. Wien, Oest. Bundesverlag, 1925. Gr.-8⁰. M. —.26.

Kunzfeld Al., Die Ruprechtskirche. 12 S. mit Abb. Wien, Oest. Bundesverlag, 1925. Gr.-8⁰. M. —.26.

Meyer u. Wanckel, Die Bergkirche und St. Wolfgangskapelle zu Schleiz. 80 S. 3 Taf. Schleiz, Walth. Krämer, 1925. 8⁰. M. —.75.

Schnerich Alfr., Der Dom zu Gurk u. seine nächste Umgebung. 2. Aufl. 148 S. 53 Abb. Wien, Oest. Bundesverlag, 1925. 8⁰. M. 3.33.

Weese Arthur, München. (Berühmte Kunststätten 69/70.) 3. neu bearb. Auflage mit 264 Abb. Leipzig, E. A. Seemann, 1925. 8⁰. M. 12.—.

Wunderer R., Die Benninger Riedkapelle. 63 S. Benningen, Pfarrer Wunderer, 1925. 8⁰. M. 1.—.

7. Kunstgewerbe

Rosenberg Marc, Der Goldschmiede Merkzeichen. 3. Aufl. 3. Bd. Deutschland. Frankfurt a. M., Frankf. Verlagsanstalt, 1925. Gr.-8⁰. M. 50.—.

Tietze-Conrat, Der französische Kupferstich der Renaissance. 50 Taf. München, Kurt Wolff, 1925. 4⁰. M. 22.—.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



DER HOCHALTAR IN DER ASAMKIRCHE ZU MÜNCHEN

NEUES VON DER ASAMKIRCHE AN DER SENDLINGERSTRASSE ZU MÜNCHEN

Von RICHARD HOFFMANN

Wohl jede größere Stadt des katholischen deutschen Südens und der angrenzenden österreichischen Lande besitzt eine oder gar mehrere Barockkirchen, die nach den Vorbildern im Lande der Geburt des Barock, in Italien, gestaltet sind. Aber keine von all diesen Gotteshäusern vermag eine derartig phantastische Pracht aufzuweisen als die St. Johann Nepomuks-Kirche zu München. Dieses kirchliche Bauwerk, bekanntlich der Schwanengesang des berühmten und genialen Brüderpaares Egid Quirin und Cosmas Damian Asam, übertrifft alles, was an kirchlicher Kunst innerhalb dieser Periode entstanden: Grundriß und Fassadenaufbau, vor allem aber die Raumausstattung des Innern bilden das Höchste in barocker Dekorationskunst. Ein Überbieten gibt es nicht mehr. Triumphierender Jubel, prangende Festesstimmung durchbrausen den Raum; Kurve legt sich an Kurve, konvexe Flächen wechseln ab mit konkaven, überall elegant geschwungene Linien, ein Fortissimo in den Akkorden, ein Hochgesang im Rhythmus von Form und Farbe. Wir fühlen uns förmlich berauscht von all dem Reichtum, der auf unsere Sinne eindringt. Und unwillkürlich versuchen wir die Wirkung des Kirchenbaues und seines Inneren im Zeitalter der Entstehung vor und nach Mitte des 18. Jahrhunderts uns vorzustellen. Viel von ehedem fällt da in der nüchternen Zeit der heutigen Tage gegen früher ab. Die Sendlingerstraße hat ihre ehemalige Erscheinung geändert, manche der schmalbrüstigen hohen Häuser mit ihren charakteristischen Aufzügen und den bunten Farben des Anstriches mußten breithingelagerten modernen Mietskasernen oder neuen Prachtbauten weichen. Auch die niedliche Tracht der zierlichen Rokoko-Kostüme der Bürger und Bürgerinnen, die diese verkehrsreichste Straße Altmünchens belebten, untermischt da und dort von der goldstrotzenden Kleidung des Adels, ist dahingeschwunden. An Stelle geschäftiger Lastfuhrwerke, schöner Karossen und eleganter Sänften durchrasselt heute mit lautem Lärm die Elektrische oder durchsaust das Auto mit schrillen Signalen die langgestreckte Straße, die ungeachtet mancher moderner Verbreiterung und Regulierung heute immer noch in Kurven läuft. Trotzdem steht auch in der Gegenwart die Asamkirche in all den Veränderungen, welche die Zeit gebracht hat, wie eine Oase aus der Vergangenheit da, umschlossen rechts von dem hochansteigenden Priesterhause und links von der mit Stukkaturen reichgeschmückten Fassade des sogen. Asamhauses. Beide Gebäude haben ihre ursprüngliche Frontdekoration unverändert beibehalten und bilden die seit vielen Jahrzehnten gewohnte Umrahmung für St. Johann Nepomuk. Und erst im Innern! Da umgibt uns heute noch eine fremdartige altertümliche weit zurückliegende Welt in all den gewölbten kühlen Fluren, den in gewundener Enge ansteigenden Stiegen, den merkwürdig gebauten Zimmern, in all den geheimnisvollen Zugängen aus den Stockwerken der beiden Häuser hinüber in das Innere der Johann Nepomuk-Kirche oder auf ihre Galerie.

Das Raumbild unserer Asamkirche ist im Laufe der vielen Dezennien des Bestehens von mancherlei Veränderungen und Zutaten im Geiste und im Geschmacke späterer Epochen nicht verschont geblieben. Es wäre ein köstlicher Anblick, könnten wir noch die reiche Polychromie des Innenraumes in der ursprünglichen Frische ihrer Töne aus der Zeit der Künstler auf uns einwirken lassen. Die Stimmung muß eine geradezu feenhafte gewesen sein: Die aparten Farbennuancen des Stuckmarmors, der nicht bloß die Säulen und Pilaster erglänzen läßt, sondern auch ganze Wandflächen bekleidet, dann die Mengen des auf Ornamente, Blumen- und Früchtefestons, Embleme und Allegorien verschwenderisch gelegten Glanzgoldes, dann wiederum die Imitationen verschiedenfarbigen Marmors, die elegante Tönung der Brokatierungen, die auch hier wieder phantasievollste Mannigfaltigkeit zeigen und bald in leuchtendem Ocker mit Goldaufblitzung erglänzen, bald in zartblauen und grünlichen Tönen wie in der die Galerie tragenden Hohlkehle schimmern, weiterhin

der Widerschein all dieser Farben- und Formenpracht in den Spiegelteilchen, die in den Ornamenten und Rosetten gleich geschliffenen großen Brillanten eingelassen sind, das vornehme Polierweiß der in höchster Bewegung aufgegriffenen Figuren und Karyatiden, und endlich alles überspannend das gewaltige Deckengemälde mit seinem überquellenden Reichtum an Figuren, perspektivischen Architekturen, an Gruppenkompositionen, Apotheosen und in ferne Himmelsräume sich verlierende Gloriolen. Diese bezaubernde Frische des ursprünglichen Eindrucks ist heute dahin. Die Länge der Zeit, Kerzenqualm und Weihrauch, die Ausdünstung der Menschen im Laufe vieler Jahrzehnte, Mangel an genügender Lüftung haben — wie dies ja das Los alles Irdischen ist — auch hier manches ruinös gemacht, manche Schäden und Gebrechen angerichtet, manches an originellem Glanze und ehemaligem Schimmer verwischt. Aber damit muß man eben rechnen. Dies ist es auch nicht, was wir in heutigen Tagen im Raumbilde der Asamkirche beklagen. Haben doch auch Barock- und Rokokokirchen in unserem bayerischen Vaterlande durch die Patina der Jahrhunderte und durch das Alter an Bedeutung des Eindruckes und in bezug auf ihre künstlerische Schönheit keineswegs verloren. Bedauerlich sind nur jene absichtlichen Eingriffe von Menschenhand bei sogenannten »Restaurierungen«, wo sich jener delikate Farbensinn, der dem asamitischen Spätbarock ganz besonders eigen ist, hinter mißverstandenen und stilwidrigen Tönungen verflüchtigte. Die in sprudelndem Reichtum schwelgende Formenwelt und ihr festliches Gepränge täuschen ja im allgemeinen darüber hinweg, so daß man diese Beeinträchtigungen der originalen Raumschönheit weniger empfindet.

Bei einem tieferen Blick ins einzelne regt sich jedoch da und dort der brennende Wunsch, es möchte an Stelle nicht verstandener Behandlung vergangener Dezennien das Verständnis der heutigen Zeit eine sachgemäße Pflege treten lassen. Um nur etwas zu erwähnen: auf der Galerie nehmen wir wahr, daß die zu den Seiten der Pilaster sich hinziehenden umrahmten Wandflächen Blumen und Pflanzendekorationen in der süßlichen und schablonenhaften Art der Nachromantik zeigen und daß auch die Muster und Brokatierungen der Vorhänge und Draperien durch spätere Behandlung ihren früheren Farbenschmelz eingebüßt haben — Zutaten willkürlicher Art, dem barocken Geiste der Asam fremd. Möge eine nicht zu ferne Zukunft hier nach dem Rechten sehen, die Schäden beheben und mit verständnisvoller Liebe den ursprünglichen Reiz in seiner schier unerschöpflichen Mannigfaltigkeit wecken!

Das 20. Jahrhundert brachte schon erfreuliche Ansätze. Ein in der Registratur des Landesamtes für Denkmalpflege ruhender umfangreicher Akt bezeugt aus vielen Gutachten, wie die Sorge auf gute bauliche Instandsetzung der Kirche, auf Reparaturen der Dachungen, der Fenster, Verglasungen, Lüftungsanlagen, aber auch auf das Innere, auf das Deckenbild usf. sich bereits erstreckte. 1910 erfolgte unter der Leitung des oben genannten Amtes die Restaurierung der Kirchenfassade. Hierbei kamen viele Überraschungen zutage, namentlich in den lebhaften Marmorierungen, womit die flottgeschwungenen Gesimse, die Pilaster und deren Kapitelle in immer wieder wechselnden Farbtönen behandelt waren. Auf Grund von unter der modernen Tünche sich vorfindenden Spuren ist mit viel Verständnis nach Angaben von Professor Hans Haggenmiller damals die alte Farbenpracht der Fassade neu erstanden.

1913 fand eine Entstaubung des Innern unter Aufwendung großer Vorsicht statt.

Weiterhin war im gleichen Jahre die Aufstellung des prächtigen Rokokotabernakels, verfertigt von dem berühmten Münchner Bildhauer Ignaz Günther 1769, auf dem Galeriealtare eine wichtige Akquisition für die Johann Nepomuks-Kirche. Dieser Tabernakel stand lange Zeit, seiner kirchlichen Bestimmung entrissen, auf dem Dachboden der Pfarrkirche zu Griesstätt am Inn. Die Asamkirche hatte bis etwa Mitte des vorigen Jahrhunderts im ersten Stock über dem Hochaltar ein kostbares Altärchen aus Ebenholz, mit Silber beschlagen. Dieses Kunstwerk kam dem Vernehmen nach seinerzeit nach St. Peter, wurde später von der Kirchenverwaltung an die Antiquitätenhandlung Radspieler in München abgegeben und soll von dieser Firma an einen Antiquar Rothschild in Frankfurt a. M. verkauft worden sein. Als man sich später dieses großen Verlustes der St. Johann Nepomuks-Kirche bewußt geworden, wurden eifrige Nachforschungen nach dem herrlichen Werk angestellt, das der Kirche nach vorne erst den bekrönenden Abschluß gab. Aber alle diese Nachforschungen waren vergeblich. Die Entfernung des Tabernakels ist für die St. Johann Nepomuks-Kirche ein großer unersetzlicher Verlust.



DAS INNERE DER ST. JOHANN NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN

Von dem materiellen Werte ganz abgesehen, war dieses Kunstwerk allem Anschein nach eine ganz außerordentlich pikante Arbeit. Wir dürfen nach dem Material zu schließen wohl annehmen, daß es sich um ein Kunstdenkmal älterer Stilrichtung handelte, vielleicht aus der Periode der Renaissance, das am Ende einen kostbaren Familienschatz der Asam bildete und von ihnen als besonderes Kleinod auf diese bevorzugte Stelle gewiesen worden ist. Bei dem hohen Schönheitssinn des genialen Brüderpaares kann man auch vermuten, daß in feinem künstlerischem Takt dieses Altärchen von den Asam gleichsam als vornehmer Ruhepunkt in all dieser bewegten farbenfrohen Formenwelt aufgefaßt wurde. Nach dieser künstlerischen Seite hin vermissen wir den Ebenholztabernakel um so mehr, als der aparte ernste Ton seines Aufbaues in geradezu überraschend schönen Kontrast zu all der flimmernden Pracht um ihn herum getreten sein muß.

An Stelle des kostbaren Ebenholzaltares setzte die Romantik einen höchst unschönen, künstlerisch völlig belanglosen neuromanischen Tabernakelbau. Einige Jahrzehnte später gegen Ende des Jahrhunderts wurde dieser kunstlose Schrein als allzu verletzend empfunden und dafür ein an und für sich hübscher Rokokotabernakel mit wildem Rokaillewerk gesetzt, der angeblich aus Pfronten im Allgäu stammte. Viele Abbildungen und Photographien der Innenansicht der Johann Nepomuks-Kirche zeigen diesen Tabernakelbau. Der jetzige Tabernakel präsentiert sich wie ein selbständiger Altaraufbau und führt die Symbole der 7 Sakramente in höchst geistreicher Weise vor. Obwohl gar nicht von Anfang an für diese seine jetzige Umgebung geschaffen, fügt er sich doch sowohl in den Maßen als auch in der Formensprache glücklich ein mit jener ganz verblüffenden Selbstverständlichkeit, die uns gerade an dekorativen Meisterstücken des Barock und Rokoko so oft auffällt.

Dieser Tabernakel ist aber auch von ganz einzigartiger Schönheit. In unseren Barock- und Rokokokirchen der unter dem Einflusse der Münchner Kunstzone stehenden Prälatur- und Klosterkirchen des sogenannten altbayerischen »Pfaffenwinkels« können wir eine Reihe von herrlichen Tabernakellösungen bewundern. Wir nennen z. B. die Tabernakel von dem Münchner Hofbildhauer Joh. Bapt. Straub in Kloster Schäftlarn, in Dießen, Ettal (Seitenaltar), Polling, jene von Ignaz Günther in Weyarn, Starnberg, Neustift bei Freising usf. Sie führen gerne die drei göttlichen Tugenden allegorisch vor — Glaube und Hoffnung seitlich, während in der Mittelnische das heiligste Sakrament der Liebe in Wahrheit selbst thront. Eine solche Ideenfülle wie am ehemaligen Griesstätter Tabernakel findet man jedoch an keinem anderen Werke. Es ist geradezu staunenswert, mit welch künstlerischem Geschicke und feinem religiösen Takte Ignaz Günther diese gewiß delikate Aufgabe bewältigte. Wir wissen nicht, sollen wir mehr das hohe architektonische Können bewundern, das die ganze Anlage beherrscht, oder die wahrhaft geniale dekorative Einkomponierung der Embleme und Attribute der einzelnen hl. Sakramente. Und wir lernen daraus, daß auch das Rokoko — was früher vielfach übersehen worden ist — sehr wohl imstande ist, den symbolischen und mystischen Geist in der von der Kirche gewünschten Weise mit den dieser Stilperiode zur Verfügung stehenden künstlerischen Ausdrucksmitteln zu pflegen. Auch Barock und Rokoko sind kirchliche Stile von einer ganz merkwürdigen Volkstümlichkeit. Wie unrecht hatte doch die Romantik im verflossenen Jahrhundert, diesen nachmittelalterlichen Stilperioden jede »Kirchlichkeit« abzusprechen.

Die jüngste Zeit kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, noch weitere Verschönerungen an trefflichen Werken kirchlicher Gegenwartskunst in das Innere der Asamkirche getragen zu haben. Es wurde notwendig, über dem Silbertabernakel des Hochalters einen abnehmbaren Thronos zur Aussetzung des Allerheiligsten herzustellen. Bildhauer Prof. Franz Drexler-München hat diese Aufgabe ohne Schädigung des alten Bestandes gut gelöst. Wir möchten die Aufmerksamkeit vor allem auch insoferne auf diesen Expositionsthronos lenken, als diese Lösung willkommene Anhaltspunkte bieten kann in Fällen, wo auf alte Altäre zum Zwecke zeitweiser Aussetzung des Allerheiligsten die Errichtung eines abnehmbaren Expositionsbaldachins erwünscht ist. Erfahrungsgemäß ist die Tabernakelfrage ein gar heikles Kapitel, dessen Lösung viel Kopfzerbrechen verursacht. Leider strauchelt auch die heutige Kunst noch vielfach gerade bei dieser so eminent wichtigen Aufgabe. Es ist ungemein schwierig, eine ästhetisch schöne und liturgisch befriedigende Verbindung von Repositorium (Türchentabernakel für Ziborium und Kustodia) und Expositionsthronos auf unseren Altären zu finden, ohne daß dabei der Tabernakel den Aufbau beeinträchtigt, unschöne Überschneidungen hervorruft oder auch

umgekehrt der Tabernakel vom Altarhochbau allzusehr verdrängt wird[1]). Allen diesen und noch mehr Gefahren muß begegnet werden. Und dazu fordert die Liturgie ihre Rechte und gibt ihre Vorschriften. Wir müssen daher um so dankbarer sein, wenn die Gegenwartskunst gute nach jeder Seite hin befriedigende Vorbilder bietet. Dazu gehört der neue Aussetzungstabernakel auf dem Hochaltar von St. Johann Nepomuk.

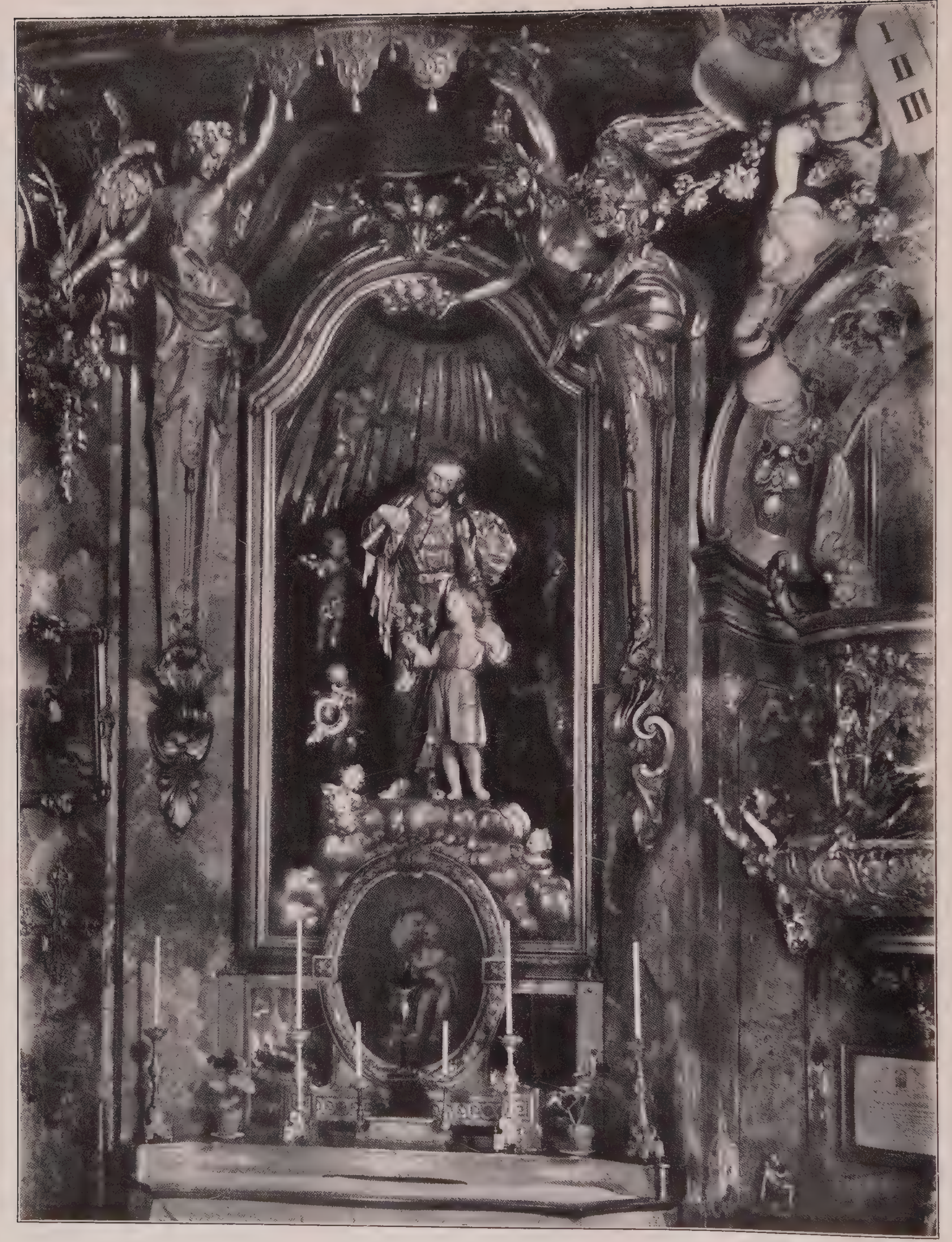
Im Mittelpunkte der Strahlengloriole des Hochaltares befand sich bis vor kurzem in dem alten ovalen Silberrahmen das künstlerisch nicht bedeutende, in Öl auf Leinwand gemalte Brustbild des Herzens Jesu. Was früher an dieser Stelle zur Zeit Asams gewesen, konnte nicht erkundet werden. Vielleicht ebenfalls ein Herz Jesu-Bild, das im Laufe der Zeit zugrunde gegangen war. Die merkwürdige Gestaltung des silbernen Ovalrahmens als Brennpunkt des Strahlenkranzes über dem Glasschrein mit der ruhenden Figur des Kirchenpatrons St. Johann Nepomuk war schon zu Zeiten Asams dazu berechnet, die kostbare Monstranz aufzunehmen, die heute noch in der Sakristei von St. Johann Nepomuk vorhanden ist. Die Monstranz ist eine ganz vorzügliche Arbeit gleich bedeutend in ihrem künstlerisch schönen Aufbau wie in dem Reichtum und Glanze herrlicher Edelsteine und Halbedelsteine, hervorgegangen aus der Kunstwerkstätte des Münchener Goldschmiedes Joh. Christian Steinbacher[2]). Die Steine sind echte, teilweise sehr große Diamanten, dann noch sehr schöne Halbedelsteine, so Karneole, Lapislazuli, kleine Rubine, Smaragde, sehr große Türkise und Barockperlen. Besonders interessant ist die Tatsache, daß der Entwurf zu ihrem ganz eigenartigen Aufbau von dem Erbauer der Johann Nepomuks-Kirche Egid Qurini Asam selbst herrührt. Die Zeichnung ist noch vorhanden und befindet sich im Besitze von Professor Marc Rosenberg in Karlsruhe. Wir sehen daraus, daß die Sorge der Brüder sich auf alles erstreckte, damit jedes Einzelne in dem von ihnen gebauten und so reich ausgestatteten Gotteshause von ihrem Geiste inspiriert und nach ihrem Geschmacke geformt sich dem großen Ganzen künstlerisch gut einordnen würde. Die Gegenwartskunst kann davon lernen. Denn zum Schaden einheitlich harmonischer Wirkung kirchlicher Neuschöpfungen kommt es leider oft vor, daß der Architekt vergißt, seinen Einfluß auch auf Lage, Maßverhältnisse, Eingliederung der Einrichtungsgegenstände, wie der Altäre, Tabernakel, Kanzeln usf., innerhalb der neuerbauten Räume auszudehnen.

Die herrliche Asammonstranz wird hinaufgewunden und bildet hoch oben in dem ovalen Silberrahmen tatsächlich den überall sichtbaren höchsteindruckvollen Brennpunkt des ganzen Kirchenraumes. Inmitten der großen Altargloriole erglänzt dann im schimmernden Golde die lodernde Flammengloriole der Monstranz und hier wieder im Zenit der ganzen Komposition der wertvolle innerste Kranz um das Sanktissimum im strahlenden Gefunkel der Edelsteine. So ziehen sich immer enger die immer kostbareren Strahlenkreise, bis endlich das Blütenweiß der heiligsten Hostie gnadenvoll herausleuchtet. Kann man sich mit den Mitteln der menschlichen Kunst eine prächtigere und eindrucksvollere Verherrlichung des Allerheiligsten Sakramentes denken?

Bildhauer Professor Drexler-München erhielt nun den Auftrag, für die Silberovale das Brustbild der Herz Jesu-Figur in Plastik herzustellen. Das bereits oben erwähnte gemalte Herz Jesu-Bild besaß nicht die künstlerischen Qualitäten, die ein Kircheninterieur von der Bedeutung der Asamkirche für ein Altarbild noch dazu an so exponierter Stelle fordern muß.

Die ganz hervorragende Wirkung, die jedesmal bei Aussetzung des Sanktissimum in der Monstranz innerhalb der Silberovale der Strahlengloriole sich offenbart, führte zu der Annahme, daß eine plastische Darstellung im Silberrahmen sich ganz besonders gut machen würde. Professor Drexler setzte das Brustbild des Heilandes so ein, daß der Oberkörper aus Wolken tritt und oben von Strahlen umflossen wird. Damit ist nach oben und unten die künstlerisch organische Verbindung mit der großen Altargloriole und ihren Wolken und Puttenköpfchen gewahrt. Göttliche Würde und Hoheit sowie hingebende Liebe sind auf dem Herz Jesu-Bild vereint. Der Blick des Erlösers ist mit liebevoll einladendem Ernste dem Kirchenbesucher zugewandt. Mit beiden Händen löst der

[1]) Näheres über diese Fragen siehe in den »Blättern für den kathol. Klerus«, 1. Jahrgang (1920), Heft Nr. 2, 3, 4 und 5: »Der Altartabernakel«. Neuzeitliche Fragen über die liturgisch vorschriftsmäßige, ästhetisch schöne und praktische Lösung des Altartabernakels in der lebenden Kunst, von Dr. Richard Hoffmann. — [2]) Über die Monstranz vgl. Max Frankenburger, Die Altmünchener Goldschmiede und ihre Kunst, München 1912, S. 394. — Marc Rosenberg, Das Goldschmied Merkzeichen, Bd. II, München 1925.



DER ST. JOSEPHSALTAR IN DER ST. JOHANN NEPOMUK-KIRCHE



HL. JOSEPH VON PROF. FRANZ DREXLER-MÜNCHEN

Heiland sein Gewand, um seine Brust zu öffnen und sein heiligstes Herz der Menschheit darzubieten. Zur feierlichen Wirkung der plastischen Darstellung trägt vor allem die Fassung bei. Sie besorgte die Firma Schellinger & Schmer in München. Haupt und Körper sind in Glanzsilber hergestellt, jedoch ist der Glanz fein zurückgestimmt. Die Gewandung erstrahlt in Glanzgold; das heiligste Herz ist auf Glanzsilber rötlich lasiert. Durch diese zarte Behandlung ist das Realistische vermieden und doch wieder der Hauch empfindungsvoller Wärme darübergelegt. Mit dem plastischen Herz Jesu-Bilde hat die Johann Nepomuks-Kirche wieder einen Mittelpunkt gewonnen. In erster Linie ist die Darstellung der Brennpunkt des Hochaltares: In dichten Bündeln gehen Strahlen von dem Bilde aus, Wolken umziehen es, Engelsköpfchen umfliegen das Bild, das heiligste Herz anbetend, verehrend und ihm huldigend. Und die Fülle des Glanzes im Golde der Strahlen, im Silber der Wolken und Putten macht das Bild auch zum gegebenen Mittelpunkte des ganzen Kircheninnern. So trifft die Einladung des Heilandes den Besucher gleich beim Eintritt in die Kirche und zieht ihn mit magnetischer Kraft immer weiter weg vom Getriebe der Welt, das er mit dem Straßenlärm draußen verlassen hat, und geleitet ihn immer weiter nach vorne in den süßen und beseligenden Bannkreis des Heilandes, an die Brust des Erlösers, hin zu seinem heiligsten Herzen.

Eine weitere Verbesserung gegen früher erfuhr die Johann Nepomuks-Kirche erst in diesen Tagen durch die Neuschöpfung einer St. Josephstatue für den rechten Seitenaltar. Die Seitenaltäre sind bloße Nischenaltäre ohne eigentlichen architektonischen Aufbau. Die tiefen Nischen sind dazu bestimmt, große Statuen aufzunehmen. Im linken Seitenaltar erhebt sich die noch ursprüngliche Holzfigur der »Madonna vom Siege«, eine treffliche barocke Arbeit voll Schwung und Bewegung. Die Madonna, umwallt von faltenreichem Mantel, steht auf der Weltkugel, um welche sich die Schlange windet. Im linken Arme trägt Maria das göttliche Kindlein, das mit beiden Händen die lange Lanze in den Kopf der Schlange stößt. Die Marienfigur ist von hoheitsvoller Anmut und Grazie, eine wahre »Mater amabilis«. Als Pendant hierzu war auf dem gegenüberliegenden Altar bis vor kurzem die Gipsfigur des hl. Joseph, eine gänzlich bedeutungslose Arbeit des 19. Jahrhunderts, die weder in den Maßverhältnissen noch auch in der stilistischen Art der Durchbildung für den Altar sich eignete. Um den Eindruck nur einigermaßen erträglich zu machen, hat der Herr Kirchenvorstand in der Zwischenzeit bis zur Vollendung der Neuschöpfung eine alte barocke Josephsfigur, die freilich zu klein war, in die Altarnische stellen lassen. Kein Wunder, wenn daher schon seit langem der Wunsch bestand, sie durch eine künstlerisch gute Arbeit zu ersetzen. Bildhauer Drexler hat sich nun bemüht, in Angleichung an die Marienstatue des gegenüberliegenden Altares eine Holzgruppe von St. Joseph mit dem Jesusknaben zu schaffen, die in der Weichheit der Linie dem barocken Geiste sich anpaßt, dabei aber trotzdem künstlerische Freiheit und Selbständigkeit offenbart. St. Joseph schreitet einher, mit der Rechten schultert der Heilige das Zimmermannsbeil, seine Linke führt den göttlichen Knaben, der an die Seite seines Nährvaters sich schmiegt. Der Jesusknabe blickt zu seinem Pflegevater empor und hält ihm mit dem rechten Ärmchen ein Sträußchen mit Passionsblumen entgegen in vorbildlicher Andeutung seines bitteren Leidens und Sterbens. In liebevoller Sorge schaut St. Joseph auf das seiner Fürsorge anvertraute Kleinod herab. Mit gutem Empfinden ist der innere Zusammenhang der beiden heiligen Figuren vom Künstler zum Ausdruck gebracht. Dazu legen manche Züge, wie die lässige Anmut des Schreitens, die Bewegung des Kopfes und die Haltung des Körpers bei beiden Figuren davon Zeugnis ab, daß der Künstler sich seiner Aufgabe bewußt war, in den Geist der alten Kunst zu schauen. Das, was er an Schönheit darin gesehen, hat er fleißig auf seine Art verwertet. Auch in der Fassung, die von der Firma Schellinger & Schmer in München herrührt, ist der grundlegenden Charakteristik der Farbstimmung des Kircheninnern Rechnung getragen. Als Gegengewicht zur Josephsgruppe stellt sich die Madonna auf dem Altare der Evangelienseite dar. Es verlangt daher die neue Figur eine ähnliche polychrome Behandlung. Den bestimmenden farbigen Akkord gibt das auf Silber lasierte Violett des Unterkleides des hl. Joseph, wogegen die Glanzvergoldung des Mantels gleichsam als eine Bekräftigung des Httones zurücktritt. Das Kleidchen des Jesusknaben ist wieder lichter gehalten mit wärmeren in Zartblau auf Silber lasierten Tönen.

Es galt noch die Lücke über der Altarpredella zu Füßen der neuen St. Josephgruppe dekorativ zu füllen. Der Künstler löste diese Aufgabe in Form einer geschnitzten



MONSTRANZ
ENTWURF VON EGID QUIRIN ASAM. AUSFÜHRUNG VON JOH. CHRISTIAN STEINBACHER

Wolkendraperie mit allerliebsten Puttenköpfchen zwischen Flügeln. Eine ähnliche Wolkenschnitzerei mit Engelsköpfchen ist nun auch unter der Madonnenfigur am gegenüberliegenden Altar angebracht worden.

Von der Tiefe des Schiffes oder von der Galerie aus empfinden wir es dankbar, daß jetzt der seit vielen Dezennien gestörte harmonische Zusammenklang der beiden Seitenaltäre einigermaßen wieder hergestellt ist. Und die beiden Nischenfiguren in den Seitenaltären bilden in ihrer farbigen Behandlung die vorbereitende Folie zur dominierenden Pracht des Hochaltares, wo alles in gleißendem Glanze von Gold und Silber erstrahlt.

Restlos ist dieser harmonische Zusammenklang der neuen St. Josephsfigur mit dem Pendantaltar und damit auch mit der gesamten Dekoration der Asamkirche freilich nicht gelungen. Sie dürfte aber auch ein Ding der Unmöglichkeit sein. Denn wer möchte den Künstlern der Gegenwart zumuten, bei ihren Schöpfungen die Sprache des Barock und Rokoko in gleicher Weise wie die damals lebenden Meister zu beherrschen. Davon ganz zu schweigen, daß im vorliegenden Falle der gestaltende Künstler der Jetztzeit der genialen Eigenart der Asams gegenübersteht. Es bliebe nun auch der Weg, ungeachtet der barocken Nachbarschaft die Neuschöpfungen in der Kunstsprache der lebenden Zeit zu formen. Bei anderen alten aus verschiedenen Kunstperioden zusammengesetzten Kircheninterieurs wäre eine derartige Lösung nicht nur erlaubt, sondern auch begrüßenswert, da auf diese Weise auch die Kunst der Gegenwart neben alten Kunstformen zur Geltung käme. Bei der St. Johann Nepomuks-Kirche jedoch, wo der Fluß der Linien und der Reichtum der Formenwelt das ganze Raumbild einheitlich zusammenfassen, ist der Fall doch anders gelagert. Hier besteht für die Gegenwartskunst die Verpflichtung, darnach trachten, dem flotten Schwunge und der weichen Anmut asamitischer Kunst, bei der nichts als selbständiges Kunstwerk sich offenbart, sondern alles ineinander übergreift und ineinander aufgeht, pietätvollst sich anzugleichen und unterzuordnen. Von diesen Gesichtspunkten aus sollten auch nach unserem Dafürhalten die Neuschöpfungen am Josephsaltare und am Hochaltare (Herz-Jesubüste) aufgefaßt und beurteilt werden.

Alle die eben genannten Verbesserungen und Neuschöpfungen kirchlicher Gegenwartskunst begrüßen wir von Herzen im Innern unserer Asamkirche; wir freuen uns aufs neue über das Zusammentönen aller drei Künste, der Architektur, Plastik und Malerei, zu einem unvergleichlichen Gesamtakkord. Das Raumbild der Johann Nepomuks-Kirche ist aber auch einzigartig schön. Es weist ein doppeltes crescendo in Architektur und Dekoration vom Eingang aus hin zur Choranlage auf — ein crescendo in der Unterkirche und ein crescendo auf der Emporenkirche. Im Erdgeschosse zieht sich die Formenfülle in schwellenden Girlanden längs der die Galerie tragenden Hohlkehle nach vorne bis zu den Nischen der Seitenaltäre, wo der Reichtum am Übergang zum Chore sich staut: Genien entwachsen Pilastern und halten Kronenbaldachine über die Seitenaltäre. Andere Genien weisen hin zum Hochaltar, um den sich ein ganzer Reigen von Engel-Karyatiden schließt. Der Hochaltar selbst löst sich in eine einzige Gold- und Silbergloriole auf zur Verherrlichung des Grabes des hl. Kirchenpatrons und zugleich als der liturgische Mittelpunkt des ganzen Raumes.

Wiederum in anderer Weise kommt das crescendo auf der Galeriekirche zum Ausdruck. Die Hochwände sind hier in vier Partien geteilt, die durch Pilaster gegliedert in verschiedenfarbigem Stuckmarmor erstrahlen. Den Mittelpunkt der Hochwände rechts und links bilden zwei große Wandfresken. Über das Ganze läuft ausgehend von den Säulen der Orgelempore ein im Wechsel der Formen schier übersprudelndes Gebälk, kurvenreich und unzähligemale verkröpft, als Träger einer üppig dekorierten mit Silberreliefs aus der Legende des Kirchenpatrons geschmückten Hohlkehle. Davor stehen feierlich groteske Prunkvasen mit Blumen und Früchten gefüllt und dazwischen schweben Engelgenien mit Spruchbändern. Über all dem schier unentwirrbaren Formenreichtum schließt endlich das Kranzgesimse ab, eine anmutige Zierleiste von Blumengewinden umschlungen, die um den ganzen Raum bis zur Galeriealtaranlage sich zieht. Hier im Hochchor haben sich die Künstler selbst übertroffen; hier feiert ihr Dekorationsgenie seinen unsterblichen Triumph. Was rund 100 Jahre früher Berninis Geist durch den sogenannten Tabernakel von St. Peter schuf, den er mit der Keckheit seines Genies unter die Majestät der Kuppel Michelangelos stellte, das leistete hier in der Chorlösung von St. Johann Nepomuk in ähnlicher Weise das Brüderpaar Asam. Leicht und graziös

nicht lastend entsteigen vier gewundene Säulen der Galeriebrüstung und wachsen gleich Pylonen in feierlichem Prunke empor. Sie bilden das Gerüste zu der Freigruppe der hl. Dreifaltigkeit, aber nur scheinbar, denn für unser Auge schwebt diese Gruppe ohne sichtbare Stützen in verblüffender Leichtigkeit über dem Ganzen von Engelgenien getragen und von Engeln umflogen. Diese ebenso geistreich erfundene wie mit künstlerischer Bravour durchgeführte Lösung zur Verherrlichung des Galeriehochaltares als des Schlußtableaus des Gesamtraumes hat schon zu Lebzeiten der Künstler allenthalben als etwas ganz Extravagantes berechtigtes Aufsehen erregt. So schreibt der fürstbischöflich-bambergische Baumeister J. J. M. Küchel, den sein Herr, Fürstbischof Friedrich Karl, 1737 auf eine Studienreise schickte, in seinem Reiseberichte über die Johanniskirche: »Auch findet sich in München eine gantz neue Cappellen, welche die Asams beede Brüder, der eine ein Mahler, der andere ein Stucatur aus ihren eignen mittlen bauen lassen, welche recht schön wird, und darinnen das Vornehmbste der hoh Altar, welchen die Cherubin, wie im Buch der Königen am 8ten Cap. stehet, von der Arche mit ihren Flügeln bedecken«[1]).

So steht unter den kirchlichen Bauten des Spätbarock, bezw. des Rokoko unsere Asamkirche unübertroffen da. Ähnlich gelöste weltberühmte Kapellenräume, wie die Schloßkapellen zu Versailles und Würzburg, können sich an Originalität der Anlage wie an phantasievollem Reichtum der Dekoration nicht mit ihr messen. Wir dürfen stolz auf den Besitz dieses einzig schönen Denkmals barocker heimischer Kirchenkunst sein. Aber es ersteht auch für uns die Ehrenpflicht, dieses wunderbare Kleinod, das in der Formen- und Farbenwelt des 18. Jahrhunderts seinesgleichen sucht, in sorgsame Hut und Pflege zu nehmen, die Schäden der Zeit zu beheben, spätere den Originalzustand beeinträchtigende Maßnahmen wieder gut zu machen und so das prächtige Raumbild in neuerweckter Schönheit der Nachwelt zu überliefern.

EIN KLOSTERGARTEN MIT KREUZWEGANLAGE

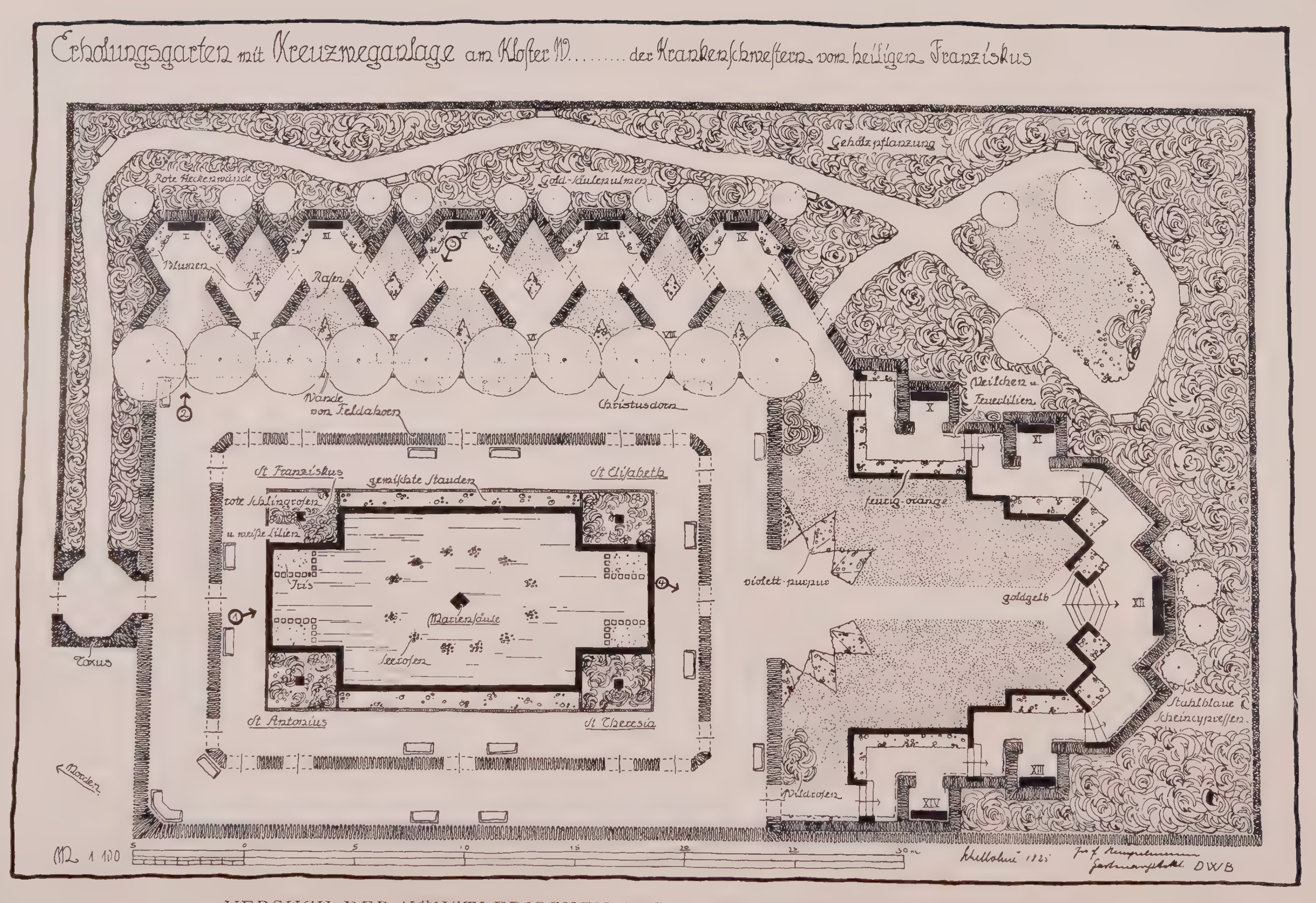
GARTENKUNST IM DIENST DER KIRCHE

Von JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE, Gartenarchitekt, DWB

Es gibt keinen Zweig des Kunstgewerbes, der nicht der Kirche dienstbar sein könnte. Wenn darin die Gartenkunst einbegriffen ist, so mag diese Feststellung vielleicht für den ersten Augenblick befremdlich erscheinen, denn zu sehr sind die Begriffe von christlicher Kunst und Kunstgewerbe mit dem Begriff des Kircheninnern verbunden, oder wenigstens mit dem Begriff »Kirche« als Bauwerk. Aber gilt es denn nicht auch außerhalb der Kirche, des Kultraumes, tätig zu sein für die Idee der Kirche? Wie die Außengestaltung des Kultraumes den Forderungen und der Bedeutung der Kirche entsprechen soll — will sie als christliche Kunst aufgefaßt sein — so doch auch die Gestaltung der Umgebung. Ganz besonders jedoch hat die Gartengestaltung die Grundprinzipien eines christlichen Kunstgewerbes zu berücksichtigen, wenn sie direkt als Ausdruck einer kultischen Idee dienen soll, wenn sie Räume und Anlagen schaffen soll, die zwar nicht wie das Kircheninnere Schauplatz des erhabensten Geheimnisses unserer Religion sein sollen, aber doch der Ausübung bestimmter Glaubensäußerungen dienen, z. B. Klostergärten und Kreuzweganlagen.

Welch romantischer Zauber umschließt das Wort Klostergarten! Vom Lärm der Welt durch schattig-kühle Kreuzgänge abgeschlossene, einfach-schlichte Gärten, deren Mittelpunkt ein — wenn auch noch so unscheinbares — Bildwerk ziert, so den Erholungsuchenden doch stets an ein höheres Ziel mahnend. Doch diese Klostergärten sind selten geworden. Was Professor Dr. Lill in seinem Aufsatz über »Das Problem der christlichen Kunst« von dem bedauerlichen Rückgang der gesamten christlichen Kunst sagt, gilt leider zu 90 Prozent von dem Aussehen der heutigen Klostergärten. Das ist keine Gartengestaltung, die der Würde des Ortes entspricht. Wer kennt sie nicht, diese »Grotten« mit den Lourdes-, Herz-Jesu-, Ölberg- und ähnlichen Darstellungen, unwahr, spielerisch, süßlich und tändelnd in ihrer ganzen Aufmachung. Und die Kreuzwege, denen jeder Zu-

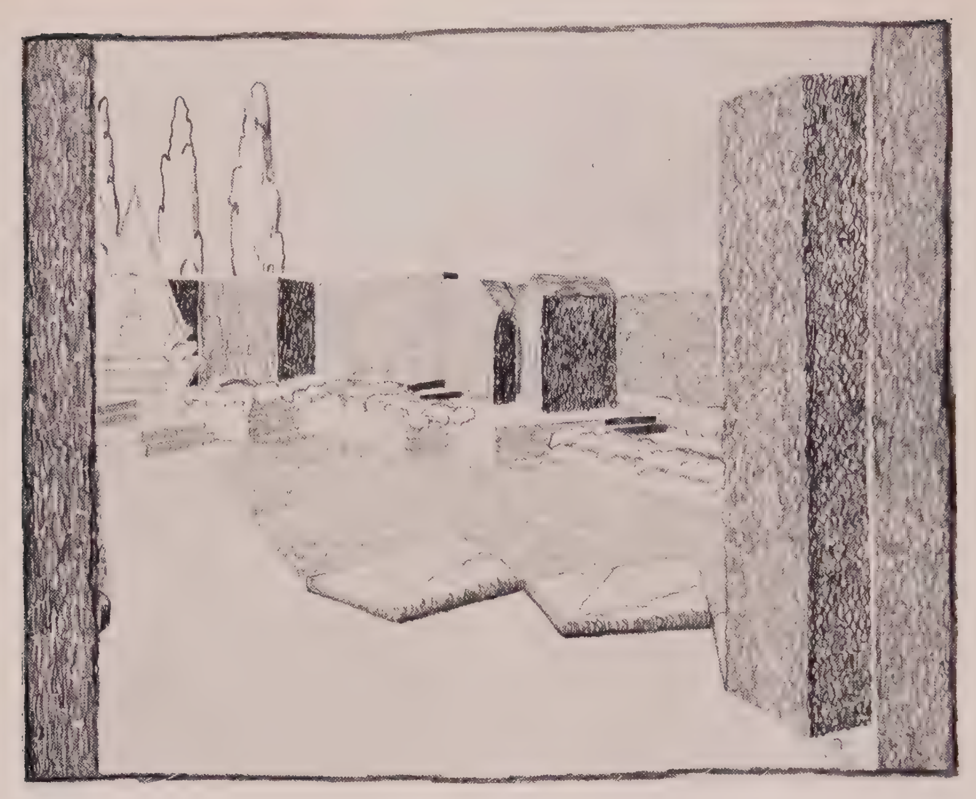
[1]) Phil. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896, S. 58.



VERSUCH DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG EINES KLOSTERGARTENS,
BESTEHEND AUS ERHOLUNGSGARTEN UND KREUZWEGANLAGE

BLICK AUF DIE 1. STATION
(STANDPUNKT 2 IM HAUPTPLAN)

BLICK AUF DIE 4. STATION
(STANDPUNKT 3 IM HAUPTPLAN)

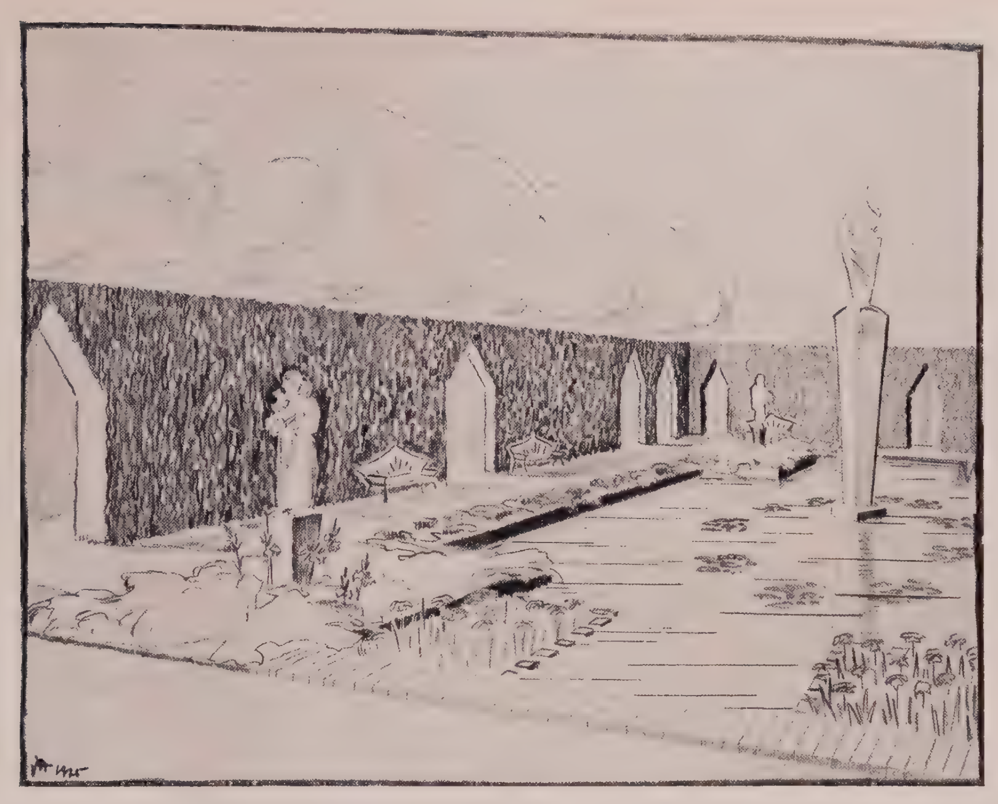


DURCHBLICK VOM ERHOLUNGSGARTEN AUF DIE 12. UND 13. STATION
(STANDPUNKT 4 IM HAUPTPLAN)

sammenhang fehlt. Wenn der Pflanzenschmuck üppig gedeiht, verdeckt er wohl das allzu Schlimme. Aber leider sind durch die ganze Anordnung den Pflanzen meistens die Möglichkeiten zum Gedeihen genommen, so daß sich der ganze Kitsch in trostlosester Deutlichkeit darstellt. Die bei einer Kritik solcher Anlagen sofort bereiten Einwendungen, daß man keine hohen künstlerischen Maßstäbe anlegen dürfe, da die Anlagen ja »in bester Absicht« von den Schwestern oder Brüdern, oder Privatpersonen, die selbst keine »Kunstgärtner« wären, angelegt seien, sind absolut haltlos. Diese »beste Absicht« darf kein Vorwand sein für die Betätigung schlimmsten Dilettantismus und Anwendung gröbster Geschmacklosigkeiten. Der weitere Einwand, daß für derartigen »Luxus« kein Geld ausgegeben werden dürfe, wird am besten durch den Hinweis entkräftet, daß die würdige Gestaltung solcher Anlagen absolut keinen Luxus im landläufigen Sinne bedeutet und daß diese Geschmacklosigkeiten oft genau so teuer sind, wie würdig gestaltete Anlagen. Daß unsere Missionsklöster in dieser Hinsicht vielfach Musterstätten solcher Unkultur sind, ist besonders zu bedauern, da ihre Zöglinge später doch Pioniere von Religion und Kultur sein sollen.

Ein Beispiel mag das Gesagte erläutern. Es handelt sich um einen Erholungsgarten bei einem Kloster der Krankenschwestern vom hl. Franziskus, also bei einem Orden, dessen Stifter ja von einer inbrünstigen Liebe zur Natur als Gottes Schöpfung beseelt war. Der eigentliche Erholungsgarten besteht in der Hauptsache aus einem geräumigen Heckengang von 3 m hohen Feldahornwänden, der das von Blüten begrenzte Wasserbecken umschließt. Beherrschend ragt aus der Mitte die Mariensäule empor, umgeben von einem Kranz weißer Seerosen. Die in den Ecken aufgestellten Standbilder von besonders verehrten Heiligen des Ordens sind umrankt von roten Schlingrosen, denen weiße Lilien entsprießen. Japanische Lilien mit ihrer unwirklich schönen Farbenfülle entsteigen in den Ecken dem Wasser. Die schmalen Staudenstreifen an den Längsseiten bringen das ganze Jahr eine farbig bewegte Blütenfülle.

Es lag nahe, eine geplante Kreuzweganlage mit diesem Erholungsgarten in Verbindung



BLICK IN DEN ERHOLUNGSGARTEN
(STANDPUNKT 1 IM HAUPTPLAN)

zu bringen. Die allgemeine Schwierigkeit, die sich bei Kreuzweganlagen im Freien dadurch ergibt, daß die 12. Station seelisch zwar den Höhepunkt darstellt und daher auch gern besonders hervorgehoben wird, aber nicht die Schlußstation bildet, suchte ich zu überwinden, indem ich das Ganze teilte in den eigentlichen Leidensweg (1. bis 9. Station) und in die Schlußakte auf Golgatha (10. bis 14. Station). Um die Bedeutung der 12. Station noch mehr zu steigern und als Mittel- und Höhepunkt in Erscheinung treten zu lassen, wurden die 10., 11, 13. und 14. Station weniger auffällig angeordnet, ohne sie jedoch nebensächlich erscheinen zu lassen. Ebenso wie im eigentlichen Erholungsgarten Raum und Farbe das Wesentliche waren, so ist auch die Wirkung der Kreuzweganlage durch diese Faktoren bestimmt. In gedrängter Folge werden wir zwischen düsteren, schwarzroten Heckenwänden gleichsam durch die Gassen Jerusalems geführt. Kleine Blumenpflanzungen — maßvoll in Form und Farbe — mildern das allzu Strenge im Verein mit den sonnenseits goldig-leuchtenden Säulenulmen und den durch ihre lockeren Kronen schleierhaft wirkenden Christusdornbäumen. Im zweiten Teil — Golgatha — zwingen Raum- und Farbengebung unwillkürlich zur 12. Station. In drei Terrassen steigt der Weg empor, die Höhe besonders betont durch stahlblaue Scheinzypressen — von Violett-Purpur über Feurig-Orange klingt der Blumenschmuck der Beete in leuchtendes Goldgelb aus. Am Fuß der Heckenwand blühen im Frühjahr Blauveilchen, während im Sommer das leuchtende Orange der Iris vor der schwarzroten Hecke dem Bilde eine würdig-kostbare Note gibt.

Die nach Norden und Osten angeordnete Gehölzschutzpflanzung ist durch einen zwanglos geführten Weg aufgeschlossen.

ZWEI KEPPLERBÜSTEN VON MAX SEIBOLD

Von A. PFEFFER-Rottenburg

Unter den Künstlern gibt es immer wieder solche, die still, in ihrem Schaffen der breiteren Öffentlichkeit fast unbemerkt, ihres Weges gehen und doch Anspruch auf Wertung und Würdigung haben wie andere Berufene im Reiche der Kunst. Zu diesen Künstlern gehört auch der im besten Mannesalter stehende, in München seit Jahren wirkende württembergische Landsmann Max Seibold, für dessen Können und Wollen so manches Werk vorab in schwäbischen Kirchen zeugt. Freilich hat Max Seibold so gar kein Talent für Reklame. Einfachen, schlichten, bescheidenen Sinnes, wie er erzogen, vollzieht sich Lebensgang und Lebenswerk dieses Künstlers. Nichts deutet darauf hin an der Öffentlichkeit, daß ihn enge Familienbande verknüpfen mit einer der meistgenannten Führergestalten der katholischen Welt, gleich selten nach Geist und Charakter: Bischof Paul Wilhelm von Keppler, dessen Doppeljubiläum der 64. Deutsche Katholikentag krönte. Max Seibolds Mutter Julie, geborene Keppler, die am 28. September 1902 in Stuttgart starb, war eine Schwester des Bischofs. Der Vater unseres Künstlers lebt hochbetagt, aber körperlich und geistig rüstig in Stuttgart.

Unverdienter Glanz soll nach dem Willen unseres Künstlers aus dem bischöflichen Palais zu Rottenburg nicht auf seinen Namen fallen. Daher absolut kein Betonen dieser Beziehungen; lieber gar nicht genannt werden! Nun übertrug aber der Festausschuß zur Vorbereitung des Silbernen Bischofs- und Goldenen Priesterjubiläums des Bischofs Keppler Max Seibold die Anfertigung der Büste unseres Oberhirten. Diese Büste, überlebend groß, zierte die Festhalle zu Rottenburg bei den einzelnen offiziellen Akten. Daneben fertigte der Künstler noch eine Bronzebüste. Beide Werke verdienen an sich eine Wiedergabe in diesen Spalten, dann aber auch im Blick auf die Persönlichkeit des Jubilars und auf sein Verhältnis zur christlichen Kunst. Diese Kunst, wie die Freude und das Wohlgefallen am Schönen überhaupt ist aus dem Leben des Jubilarbischofs ja gar nicht wegzudenken, wie jeder Leser dieser Zeilen weiß. Die tiefsten Wesens- und Charakterzüge offenbaren freilich zunächst ein anderes, und damit kommen wir auf die beiden genannten Büsten und das Wesentliche an ihnen.

Es mag geradezu unmöglich erscheinen, eine Persönlichkeit wie Bischof Keppler mit einem alle Höhen und Tiefen des seelischen Spannungsbogens umfassenden Wesen, einen Charakter, welchem schweigend ragende Größe des Ernstes und bezaubernde Liebenswürdigkeit gleich gut liegen, in einem Brennpunkte zu fassen, in all ihren Wesenselementen auf einmal festzuhalten.

Der Grundzug im Charakter des Jubilarbischofs ist ja stahlharte Energie und Zucht des Willens, durchdringende Schärfe des Verstandes. Dabei jeder Zoll Innerlichkeit und Würde. Das Seltene bei dieser Charakteranlage ist nun, daß Bischof Keppler aber auch weichster Regungen und Empfindungen des Herzens fähig und von einer Güte des Wesens ist, daß er der erklärte Liebling der Kinder ist. Nicht umsonst erneuerte der Jubilar am denkwürdigen 2. August 1925 gerade seinen Herzensbund mit der Kinderwelt, einen Bund, welcher jeden Tag neu bekräftigt wird »durch Handschlag und Gruß aus treublauen Augen« und durch ein »Gelobt sei Jesus Christus«, welches in Rottenburg gottlob noch nicht ausgestorben.

Das alles gibt einen Maßstab für die von Max Seibold zu lösende Aufgabe. Wie mochte bei ihm noch das Moment persönlicher Verehrung mitsprechen aus Gründen des Bluts und der Familie. Aber ein Blick auf unsere Abbildungen zeigt, wie sehr sich Max Seibold ferngehalten hat von einer Übersteigerung des Persönlichen oder Geistigen, wie sehr er den Wahrheits- und Wirklichkeitssinn des Dargestellten respektierte, wie sehr er sich auch vor Seelenzerfaserung oder eitler Selbstbespiegelung hütete.

Klar und sicher baut der Künstler auf den Grundelementen im Charakter des Bischofs auf: so schuf er vorab in der Bronzebüste ein Gesicht, in welchem sich Selbstzucht und geistige Größe sozusagen in jeder Linie ausprägen. »Des Fürsten Hoheit und des Denkers Kraft« kündet diese Stirne. »Des Mundes Bildung nenn' ich streng und mild und tief beredt im Reden und im Schweigen.« Diese Augen künden, daß die Mitra zur Dornenkrone werden kann, aber daß sie die Kraft des treuen Hirten nicht zu brechen ver-





BISCHOF PAUL WILHELM VON KEPPLER. BÜSTEN VON MAX SEIBOLD-MÜNCHEN

mochte. Dieser Liniensprache glaubt man auch das Wort, das Bischof Keppler in seiner Jubiläumspredigt vom 4. August 1925 in der Rottenburger Domkirche sprach: »Jedenfalls hoffe ich, mit gutem Gewissen und aus voller Seele mein Kredo anstimmen zu können, in der frohen Zuversicht, im Leben, Lehren und Predigen nie um Haaresbreite abgewichen zu sein von unserem heiligen katholischen Glauben, der das Glück meines Lebens war und meines Sterbens sein möge.« Dieselbe Liniensprache unterstreicht das weitere Wort aus der Jubiläumspredigt, das den Jubilar auch danken ließ für die Beleidigungen, Beschimpfungen und Verhöhnungen, mit denen »Gott sei Dank« die Welt auch ihn beehrt habe . . .

Eine etwas mildere Note schlug der Künstler bei der Jubiläumsbüste an. Ebenfalls fußend auf maßvoller Realistik läßt Max Seibold hier die väterliche Güte im Wesen des Bischofs anklingen, welche Güte diese Züge so gewinnend zu verklären vermag. Auch bei der Bronzebüste ist die Seitenansicht noch sprechender als die Wiedergabe en face. Jedenfalls spricht unser Bild mit seinen scharfen Licht- und Schattenpartien überzeugend von jenem Meister der Feder und des Wortes, der auf dem Stuttgarter Katholikentage seinem Ruf nach »Mehr Freude« den Ruf nach »Mehr Liebe« anfügte. Dieser Ruf nach mehr Liebe kommt dem innersten Herzenssehnen der Menschheit von heute nicht minder entgegen als der Ruf nach mehr Freude vor 15 Jahren!

Der monumentale Zug in der Auffassung beider Büsten läßt so sehr auch erkennen, was Bischof Keppler in der Seele zuwider ist: Autoritätlosigkeit, charakterschwache Weichlichkeit, Fahrigkeit und Undiszipliniertheit des Wesens, mag diese nun nervös verbrämt sein oder nicht. Nicht umsonst singt der Oberhirte im Buche »Mehr Freude« dem Primate des Willens ein so hohes Lob.

Jedenfalls ist Max Seibold die schwere Aufgabe gelungen, eine von innerer Wärme des Schaffens und voller Beherrschung des Stofflichen und Technischen getragene treue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung zu geben. Die geistige Konzentration und die Spannung, aus welcher der Künstler schöpfte, entsprechen dem seltenen äußeren Anlaß, welchem beide Büsten ihre Entstehung verdanken. Sie stellen wohl das Beste an Plastiken dar, die über den Jubilarbischof existieren und sie rechtfertigen es wohl, daß auch der Name von Max Seibold in diesen Spalten zu Ehren kommt, die dem gleichen Ideal wie er selbst nachstreben und aus denen so oft schon der Rhythmus erhabener Erscheinungen aus dem Reiche des Glaubens und der Zeitgeschichte zu uns sprachen.

Unserem Künstler aber hoffen wir noch öfters an dieser Stelle zu begegnen, nachdem er uns allzulange schweigen hieß, während seine Werke schon so lange, und so laut zu uns sprechen!

DAS WAHRZEICHEN VON ST. MICHAEL IN DER WACHAU

Von ANTON MAILLY

Auf dem First des Chordaches der alten befestigten Friedhofkirche in St. Michael an der Donau in Niederösterreich sind sieben, scheinbar laufende plumpe Tontiere zu sehen, die im Volksmunde als die »sieben Hasen« fortleben. Die Sage erzählt, daß die Kirche einmal ganz verschneit gewesen wäre, so daß sieben Hasen auf ihrem Dache Zuflucht nahmen. Eine zweite Version berichtet wieder, daß vor langer Zeit sieben Hasen in einem Stalle in abergläubischer Absicht gehalten wurden. Als der Papst dies erfuhr, befahl er die Hasen zu töten und an der Stelle des Stalles eine Kirche zu bauen. Eine dritte Volksdeutung geht dahin, daß die sieben Tiere auf dem Dache entweder Hasen oder Pferde seien und daß der Erbauer oder der Dachdecker »Siebenhaas« oder »Siebenrössel« geheißen habe und seinen Namen auf dem Dache figürlich verewigt hätte[1]). Diese Volksüberlieferungen sind volksarchäologische Lösungen einer rätselhaften Darstellung, wiewohl die Sage vom Hasenstall die dunkle Erinnerung an eine heidnische Opferstätte zu besitzen scheint. Die Tiere sind weder sieben Hasen noch sieben Pferde, und der Erbauer der spätgotischen Anlage der Kirche hieß Meister Lienhart aus Krems.

Mit der Bestimmung der Gattung dieser sieben alten Tontiere sind selbst die Archäologen nicht einig geworden. Anton Kerschbaumer hält in seinen »Wahrzeichen Nieder-

[1]) Vergl. Mailly, Niederösterreichische Sagen (Leipzig-Gohlis 1925), Nr. 216.

ST. MICHAEL IN DER WACHAU



AUF DEM GIEBEL DES CHORES

österreichs« (Wien 1899), das erste Tier für einen Hirschen, der es auch ist, und die übrigen sechs Tiere für Pferde, während in der »Österreichischen Kunsttopographie« (Wien 1907), die vorderen als Hirsche, die beiden letzten Tiere als Pferde angesprochen werden. Ich hatte wiederholt Gelegenheit gehabt, die Tontiere zu betrachten und wurde mit der Bestimmung ihrer Gattung auch nicht klug. Die Tiere sind viel zu primitiv ausgeführt und zum Teil auch sehr beschädigt. Soviel läßt sich aber erkennen, daß das erste Tier tatsächlich als ein Hirsch, das letzte als ein gesatteltes Pferd zu erkennen sind. Es ist möglich, daß hier ein Hirsch und sechs Pferde dargestellt werden; ausgeschlossen ist es aber nicht, daß einige Tiere andere Haustiere repräsentieren könnten. Auch läßt sich vermuten, daß diese Tierdarstellungen schon zur romanischen Anlage der Kirche in irgendwelcher Beziehung standen, so daß man es hier wahrscheinlich mit einer uralten Kultsymbolik zu tun hat, die örtlich der Vergessenheit gänzlich anheimgefallen ist.

Unter den kirchlichen Gegenständen findet man bekanntlich Tiere, Körperbestandteile usw. aus Eisen, Blech, Ton, Wachs oder Edelmetallen, die noch gegenwärtig an bestimmten Heiligentagen (St. Leonhard, Oswald, Ägydius usw.) als Votiv- oder Weihegeschenke geopfert werden. Ist ein Tier erkrankt, so macht der Bauer das Gelöbnis, im Falle der Genesung dem Schutzpatron des Tieres ein Geschenk in Gestalt dieses Tieres zu weihen, oder er bittet um den Viehsegen, wozu noch viele Bräuche, besonders in Gebirgsgegenden, bestehen. Diese Weihetiere, die als ein Überbleibsel der Opferungsbräuche in den alten Mysterien zu erkennen sind, und selbst im deutschen Rechtsleben des Mittelalters verschiedenartige Analogien (Wehr-, Buß-, Sühne- oder Opfergeld, »das Aufwiegen mit Gold«) aufweisen, sind besonders zahlreich am Kogel bei Pilgersdorf, in Rattersdorf, am Vitusberg bei Güns, Schlüsselbrunn auf der Hochlansch, Maria-Rehkogel, Frauenberg am Rennfeld bei Bruck a. d. Mur, Kaltenbrunn bei Göß (in einer Altarnische), St. Leonhard, Ybbsitz, Schwarzensee im Wiener Wald, St. Oswald in der Gölsen und in vielen Wallfahrtsorten Süddeutschlands erhalten geblieben. Am Tage der Weihe werden sie gewöhnlich vom Mesner um den Opferungsbetrag ausgeliehen und auf dem Altar des Heiligen aufgestellt. Es ist daher nicht zu gewagt, die rätselhaften sieben Tontiere von St. Michael in der Wachau als Opfertiere zu deuten, die dem Kirchenpatrone auf diese merkwürdige Weise geweiht wurden.

St. Michael wurde im Mittelalter als Patron der Kirchhöfe und als Beschützer der Seelen unmittelbar nach dem Tode verehrt. Die archäologische Forschung hat ergeben, daß die ältesten Friedhöfe, sowie ihre Kirchen und Karner den Namen des Erzengels tragen, der bekanntlich eine gewisse mythologische Verwandtschaft mit dem heidnischen Totengotte (bei den Deutschen mit Wodan) bekundet. St. Michael ist der Führer des Totenheeres. Es ist auch nachgewiesen, daß viele St. Michaelsfriedhöfe und Kapellen auf Höhen erbaut wurden, wo früher heidnische Kultstätten sich befanden. Bei St. Michael a. d. Donau heißt seit altersher ein alter Weg der Totenweg, und die Überlieferung erzählt dazu, daß auf diesem Wege von weit und breit die Toten nach St. Michael getragen und dort beerdigt wurden. Die Kirche gehört zu den ältesten Gotteshäusern der ganzen Wachau. Die Überlieferung berichtet, daß in St. Michael »schon zur Heidenzeit« Gottesdienst abgehalten wurde und daß die Pfarre »zur Zeit Karl des Großen« errichtet worden sei. Urkundlich wird die Kirche um das Jahr 1000 als Pfarrkirche erwähnt und gehörte im Jahre 1151 dem Stifte von St. Florian. Von der romanischen Kirche sind noch einige Steinbilder erhalten geblieben, die jetzige Anlage stammt aus dem Jahre 1523. Ähnliche Überlieferungen von alten Totenwegen leben noch in vielen Gegenden, und mit derlei uralten Friedhöfen sind auch fromme Sagen vom Posaunenruf am Jüngsten Tage verknüpft. In diesen Örtlichkeiten findet man oft kultische Spuren aus der Heidenzeit. Der Brauch, die Gnade des Totengottes für das Seelenheil durch Opfer und Weihegeschenke zu erflehen, verpflanzte sich wie so manches andere in die neue Lehre durch die Darbringung der altererbten figürlichen Opfertiere, was sich auch in seiner charakteristischen volkstümlichen Art bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Unter den Opfertieren des Totengottes, beziehungsweise des hl. Michael, kommen bei den deutschen Volksstämmen vor allem der Hirsch und das Pferd in Betracht. Der Hirsch ist ein uraltes Sinnbild des Lichtgedankens, er vergegenwärtigt die Sehnsucht der nach Heil schmachtenden Seele, was auch der christlichen Lehre symbolisch in ausdrucksvoller Weise angepaßt wurde. Bis hinein in das 17. Jahrhundert galt der Hirsch noch als Wundertier, seine Geweihe wurden sogar als Blitzableiter (Sonnenkult!) auf Kirchtürmen

angebracht. So erhielt der kaum vollendete Wiener Stephansturm im Jahre 1551 vier mächtige Hirschgeweihe, und zwar wie man aus einem Akte ganz genau erfährt: »zum Schutze gegen das wilde Feuer«. Das Pferd ist als das heidnische Totenroß hinlänglich bekannt. In den Mythen der indogermanischen Völker spielt es als Götter- und Opfertier eine hervorragende Rolle, und viele noch bestehende Bräuche (Herrgottrösser, Weiherosse, der Steffen- und Leonhardiritt, Tierbackwerke usw.) erinnern in deutschen Landen noch deutlich an die uralte Verehrung dieses edlen Tieres.



ALTE BEFESTIGUNG AN DER KIRCHE

Hält man die sechs Tiere (das erste ist, wie gesagt, zweifellos ein Hirsch) auf dem Firste der Kirche von St. Michael für Pferde, so ist man der Lösung dieses archäologischen Problems nähergerückt. Für St. Michael kommt nämlich das Totenroß, auf dem die Seelen die Reise ins Jenseits unternehmen, als Opfertier besonders in Betracht. Dieser Glaube lebt übrigens noch in der deutschen Mythensage fort. Weitverbreitet ist die Sage vom reitenden Totenheer, das in den Rauhnächten über die Erde saust. Man könnte daher die Darstellung von dem Hirsche, dem sechs Pferde nachlaufen, dahin deuten, daß der Hirsch als das Sinnbild des Lichtgedankens den Seelen den Weg in die ewige Seligkeit, den Weg zu Gott weist. Will man nicht alle sechs Tiere als Pferde anerkennen, so stellen sie andere Opfertiere dar, die eine symbolische Analogie zulassen. Das Wesentlichste ist hier die Hirschsymbolik, die auch zu dieser Annahme einer möglichen Deutung der bizarren Darstellung den größten Ausschlag gibt.

Es erübrigt noch die Frage, warum auf dem Firste von St. Michael genau sieben Weihetiere angebracht wurden. Da die heilige Zahl Sieben unzählige Anpassungsmöglichkeiten besitzt, kann man es in diesem Falle nur mit einer Deutungsannahme versuchen, die eine mögliche Beziehung zum Totenkult zuläßt. Schon in den antiken Mysterien (Mythraskult usw.) war die Zahl Sieben eine heilige und galt, was für unsern Zweck besonders hervorzuheben ist, auch als Todeszahl, als die Zahl des Winters. In allen Mythologien findet man das Vorstellungsbild der sieben Klassen der Engelscharen, die überall dieselbe Rolle spielen, gleichviel wer ihr Oberhaupt ist (Ormuzd oder Brahma, Siwa oder Michael), zum Schutze der Menschen (vgl. die Äonenlehre). Beim Totenkult dachte man sich sieben Perioden der Läuterung der Seele (die Reinigungsleiter), die sieben Planetensphären zu Gott und das ewige Licht. Damit hängen, nebenbei bemerkt, auch die sieben Schritte und Reisen des Meisters in der Freimaurerei zusammen, eine Symbolik, die selbstverständlich den alten Mysterien entstammt. Mit Rücksicht auf die heilige Sieben pflegte man dem Totengotte sieben Göttertiere zu opfern, und damit wären die sieben Weihetiere von St. Michael in Relation zu bringen. Mithin wurde in St. Michael dem Totenrichter, dem Schutzpatron der Seelen, für die sieben Läuterungsperioden die siebenfache Weihe mit Götter- oder Opfertieren dargebracht.

Rundschau

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

ARCHITEKTUR-WETTBEWERB

Für die katholische St. Martinskirche in Nürnberg (in der Nähe der Burg) wird ein Wettbewerb unter sämtlichen Architekten, welche der »D. G. f. chr. Kunst« als Mitglieder angehören, und einigen namentlich angemeldeten Nürnberger Architekten ausgeschrieben. Mittelalterliche Stile sind ausgeschlossen. Als Bausumme für den Kirchenrohbau mit Turm stehen 600000 Mark zur Verfügung. Einliefertermin ist 15. Dezember 1925.

JAHRESMAPPE UND AUSSTELLUNG

Die Jahresmappe 1925 wird zur Zeit an die Mitglieder der Gesellschaft als Vereinsgabe versandt. Die Mappe enthält 24 Seiten Text mit 31 Bildern, ein Titelbild und 10 Volltafeln, darunter 4 Tafeln in Farbenkunstdruck und 2 Tafeln in Kupfertiefdruck. Die Mappe enthält Abbildungen von Werken der Architekten: Willy Erb, Dr. Hans Gräßl, Regierungsbaumeister Hans Herkommer, Otto Orlando Kurz, Michael Kurz; der Bildhauer: Cyrill dell'Antonio, Karl Baur, Lissy Eckart, Hans Faulhaber, Hermann Goretzki, Valentin Kraus, Hans Miller, Angelo Negretti, Paul Ondrusch, Karl Rieber, Walter Sebastian Resch, Paul Scheurle, Ludwig Sonnleitner, Oskar Wache; der Maler: Fr. Angelico, J. M. Beckert, Josef Bergmann, Albert Figel, Otto Graßl, Josef Kuisl, Anton Rausch, Leo Samberger, Philipp Schumacher, Paul Thalheimer. Dom. Gregorius de Wit.

Ein neuer Lichtbilder-Vortrag kann nunmehr ausgeliehen werden. Es ist dies eine Bilderreihe über »Matth. Schiestl«, ein deutscher Malerpoet, mit 50 Lichtbildern, zum Teil nach Farbenphotographie-Aufnahmen. Der Text ist von dem Verfasser des bekannten Schiestl-Buches, P. Kajetan Oßwald. Die Leihgebühr beträgt M. 5.—.

Eine »Ausstellung christliche Kunst«, die als Wanderausstellung gedacht ist und Originalwerke der Bildhauerei, Malerei, Graphik, Kleinkunst und des Kunstgewerbes umfaßt, wurde erstmals am 16. Oktober in der Städtischen Festhalle in Speyer a. Rh. eröffnet. Bei Veranstaltung der Ausstellung hatten in entgegenkommender Weise die Kreisregierung, die Stadtverwaltung, die »Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Kunst», der »Pfälzische Kunstverein« und das »Pfälzische Gewerbemuseum« Kaiserslautern mitgewirkt. Die Diözesangruppe Speyer der »D. G. f. chr. Kunst« unter ihrem Vorsitzenden, Studienrat Franz Klimm, hat die lokale Durchführung der Ausstellung in bester Weise besorgt. Vom 17. mit 30. November wird die Ausstellung in Kaiserslautern gezeigt. Die Ausstellung umfaßt 234 Werke und stellt einen Überblick über die Entwicklung der christlichen Kunst in den letzten Jahrzehnten bis in die jüngste Zeit dar. Von der Rheinpfalz wird die Ausstellung nach dem Mittelrhein (Mainz, Frankfurt) und dann nach Westfalen gehen.

Eine »Ausstellung religiöser Hauskunst« wurde am 27. Oktober anläßlich der 22. Mitgliederversammlung in Bamberg eröffnet. Näherer Bericht über die erfolgreich verlaufene Versammlung folgt noch. Heute diene zur Kenntnis, daß diese Ausstellung ab Mitte November bis Weihnachten in den ständigen Ausstellungsräumen der Gesellschaft in München, »Galerie für christliche Kunst«, gezeigt wird. Diese Ausstellung ist eine Sammlung des Besten und damit Preiswertesten auf dem Gebiete der religiösen Hauskunst. Es empfiehlt sich daher bei Bedarf, z. B. für Weihnachtsgeschenke, eine Anfrage in München. Auch diese Ausstellung wird Anfang nächsten Jahres voraussichtlich in Bayern und Ostdeutschland gezeigt werden.

Ausstellungen

MÜNCHNER KUNSTAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1925

Von Dr. Knöller

(Schluß von Seite 29)

Im »Bund«

haben sich Künstler mit volkshafter und romantischer Empfindung getroffen. Ganz legendar erzählt M. Schiestl im braunen Herbstbild »St. Edigna«. Man muß bei diesem Künstler auch den glücklichen Griff im Format beachten. »Bergkapelle« und »Besuch beim Einsiedler« weisen auf Wirklichkeit des frommen Daseins. Die Melodie von Steppes klingt individueller und kapriziöser. Die »Erscheinung« streift schon leise an Manier. Röhm wirkt stark balladenhaft in der Historie von »Schlittensams Gefangennahme«. Bemerkenswert ist sein schlicht gesetztes »Bildnis des Malers Widnmann«. Die Landschaften des letzteren bekunden wieder hohe Qualität. Der zeichnerischen Feinheit Widnmanns steht das weich fließende Empfinden Küstners gegenüber. Von volkshaft barockem Gemüt zeugen die frisch farbenen Madonnenbilder von Rausch (»Hl. Familie am Wackersberg«). »Amors Neckerei« zeigt den humorigen Maler von einer neuen Seite. Beckert trägt die Melodik der altdeutschen Kölner Schule in das Andachtsbild »Unsere liebe Frau vom Rosenkranz«. Graßl kleidet die Szene der schlafenden Jünger in kompositionell und koloristisch neuen Vortrag. Seine Kunst des farbigen Überganges bewährt sich auch in dem kleinen Stück »Dämmerung«. Roeseler gibt außer seinen trinkfesten Kumpanen ein apart rassiges Gartenbild zum besten. Von feinpinseliger Malkultur künden wieder Löwiths Bischofsbilder. Wir schließen mit den schmuckhaften Statuetten des Plastikers Vierthaler.

Die »Luitpold-Gruppe«

zeigt eine gewisse stilistische Verwandtschaft innerhalb einer Reihe von Landschaftern. Maßgebend mag vielleicht H. Heider gewesen sein, der mit pastosem Fortissimo gehaltvolle Stimmungsstücke zu schaffen weiß. Weniger eignet sich seine fließende Palette für die Wiedergabe eines Innenraums. Von Petuel ist eine »Aktstudie« dem »Abend« vorzuziehen. Hermann-Wallburgs Vortrag ist bunter geworden. Kompositionell sonor und vorteilhaft der »Winterliche Bach«, Pippel ist nunmehr zur äußersten Pastosmalerei übergegangen. Eine Grenze dieser Art bildet jedoch die Tafel »Capri«. Jenseits der Grenze stehen die Landschaften Moors, der nur im »Morgen am

Moor«, wo kompositionelle Grundpfeiler beibehalten werden, passabel wirkt.

Die Pastosmalerei läuft Gefahr, kompositionelle Mängel zu verschleiern und das um so mehr, je dunkler die Töne genommen werden. Angesichts dieser Tatsache verdient eine lichte Palette im Verein mit zeichnerischer Grundierung den Vorzug. Berz und Braumann erreichen auf diesem Wege angenehme Resultate. Feinpinselig saubere Arbeit begegnet uns in Stockmanns intimen Flachlandschaften. Die flotten Impressionen von Steinmetz halten ungefähr die Mitte zwischen malerischem und zeichnerischem Einfall. Mehr ins Tonige geht E. R. Zimmermann. Wärme birgt das »Selbstporträt« Stollreiters. Frisch wirken die Hundeaquarelle Wilma v. Friedrichs, bildhaft gediegen die Waldlandschaften Toni Elsters. Gönner zeigt ein freundliches »Hafenbild«, der kürzlich verstorbene Des Coudres einen intimen »Wintertag«, Emilie v. Palmenberg eine hübsche Studie »Kinderspielplatz« und Böninger ein sauberes Parkmotiv. Strenge Kontur verwendet Zaïris in einer flächigen Komposition »Zur Arbeit«.

Die Qualitäten der juryfreien Abteilungen schwanken stark. Die

»Freie Kunstausstellung«

besitzt in Schlageter einen kompositionsstarken Landschafter. Zeichnerisch solid ist Wilke. Gediegene Impressionen bietet Camilla Weyermann. Im Figurenbild nennen wir an erster Stelle Klingshirn und einen »Weiblichen Akt« von Blocherer. Die beiden Madonnen sind Versuche zu einer neuen farbigen Erfassung des Themas. Bei Willi Schmid bleibt die Übertragung der religiösen Miniaturmalerei ins Großformatige problematisch. Im kleinen Graphiksaal debütiert äußerst bemerkenswert Vinnai mit feinnervigen aquarellierten Stimmungsakkorden. Maria Luiko bietet wieder einen Scherenschnitt äußerer und innerer Konzentration. Von Plastiken erwähnen wir die hübsch stilisierten Lampenträgerinnen Schmidt-Dietfurts, die typisierenden Bronzen von Hüsgen und eine dichte, reliefartig durchgeführte Holzgruppe »Verführung« von Sigg. Der

»Landesverband bildender Künstler«

ist am besten vertreten mit Ertl, Gottschalk und Magidéy.

Die »Münchner Secession« und ihre Berliner Gäste.

Das zentrale Ereignis des Glaspalastes stellen unleugbar die »Münchner Secession« und ihre Berliner Gäste.

Da Kräfte wie Jaeckel, Pechstein, Kaus, Kohlhoff und Waske dem Expressionismus anhängen, ist der Übergang zu den Münchner Neusecessionisten im gesonderten Westflügel gegeben.

Was den Münchner Künstler vom Berliner trennt, ist rein äußerlich das Tempo. Süddeutschland und vornehmlich Bayerns Hauptstadt begünstigen eine mähliche Entfaltung der künstlerischen Individualität. In Berlin wird der Künstler in den rasenden Strudel der Veränderung gerissen. In München begegnet uns eine Menge großer und kleiner Individualitäten, die auf dem Boden einer jahrhundertalten Tradition künstlerisch gesichertes Wachstum genießen, und dieses Leben und Lebenlassen hat zur Folge, daß auch das kleine Talent einen gewissen künstlerischen Ertrag erntet. Berlin strapaziert den Künstler, und es ist zunächst eine Frage des Rückgrates, ob mehr ein Führer, Geführter oder Verführter aus ihm werden soll. Das Resultat ist fast durchgängig dies, daß die kleinen Talente erstickt und die großen dem Rhythmus des Tages verpflichtet werden.

Von den Münchnern besitzt fast jeder eine ausgeprägte Handschrift. So der Porträtist Samberger. Seine Bildnisse sind im festen Weiterbau einer alten Porträtkultur ganz auf die Durchzeichnung des Kopfes konzentriert. Starker Farbigkeit geht der Künstler aus dem Wege. Nur ganz dezent glimmt ein kühles Blau im Bildnis des Industriellen C. Bosch. Den umgekehrten Weg geht Hierl-Deronco. Seine »Dame aus der großen Welt« ist ganz Haltung und brillante Toilette. Der Begriff der Rassigkeit verdichtet sich noch mehr bei Habermann. Eine Fülle von zuckendem Leben bietet die licht gehaltene Serie von Mädchenfiguren. Wenn wir von Landschaft reden, geraten wir auf ein bevorzugtes Gebiet der Secession. Die Landschaft ist heute noch stärker wie vor hundert Jahren zur Projektion des Ichs ins Objekt geworden, ganz gleich, ob es sich um psychische oder optische Individualismen handelt. In der Landschaft versucht der heutige Künstler und Mensch sein Ich sinnbildweise erstehen zu lassen, und bietet hier oft ein Mehr an seelischem Bekenntnis wie im Porträt, wo äußere Bedingungen hemmend oder zum mindesten ablenkend wirken.

Wir gedenken zunächst des verstorbenen Buttersack: Im Achtecksaal ein zartgespachtelter »Vorfrühling« (1890) mit knospenden Braun- und Grautönen; im Saal 62 ein weiter, reifer, satter «Sommertag« (1896). Eine besondere Überraschung bescheren Seylers Landschaften aus der Bretagne. Sein unmittelbares Gefühl für rhythmische Werte, das den Raum selbstsicher zu bauen vermag, gelangt zu imposantem Rhythmus im II. Bild. Pietzschs »Schlittschuhbahn Tölz« ist ein echt deutsches Winterbild. Die vornehme Parklandschaft wird durch Schramm-Zittau repräsentiert. Drei Ansichten aus dem Englischen Garten besitzen Kaprize und Eleganz eines flotten Impressionisten. Gewichtig erscheinen die Stücke von Schrader-Velgen. Schön gedämpft wirken die »Landschaft« Bechsteins und das Moorbild Hayeks. Rhythmisch geschickt arbeitet Stehr (»Assisi mit Rocca«). Benno Beckers Ansichten vom Süden legen sich immer mehr auf die Linie fest. Auch Klemmer richtet in Landschaften aus Schleswig sein Augenmerk fast nur auf linearen Parallelismus.

Das Figurenbild rangiert neben der Landschaft und dem Porträt an dritter Stelle. Bechsteins Gefühl für Kontur und Verteilung gibt sich sehr vorteilhaft in einem Gesellschaftsbild. Sehr schmissig erscheinen die im Freilicht strahlenden Akte von Leo Putz. Hommel geht in der Auflösung des Sujets noch um ein bedeutendes Stück weiter wie Habermann. Janks spezielle Note findet sich in der »Reitbahn«. Herterich bietet romantische Träumereien. Die hellenistischen Gottheiten Stucks stammen aus einem unbekümmerten und farbenkecken Isarathen. Diez ergibt sich wie immer phantastischer Spielerei. Der Rheinländer Mühlen erforscht in seinen »Ruhenden Frauen« die formalen Geheimnisse der Figur zur Landschaft. Sicher und frei sind die »Gebirgsmassen« gestaltet. Wie Mühlen strebt Thalheimer dem Wandgemälde zu. Fest zupacken kann Rosa Frankfurt-Prévot. L. Bocks »Winterlandschaft« birgt innere Dichtheit, seine Stilleben sind flott und gekonnt.

Von Tierbildern erwähnen wir vor allem Zügels breitflächiges »Auf dem Wolkenhof«, Urschbachs

tektonisch gesetzte, sonore Komposition »Pferde am Wasser«, die volkshaft satten Stücke des Düsseldorfers Junghans und die exotischen Tiere von O. Dill. Das Interieur pflegen in feinfühliger Nuance Vetter, in sauberem Glanze E. Wolff.

Nißl zeigt diesmal seine lockendste Seite weniger im Figurenbild als in einem flott gleißenden Stillleben. Auf diesem Gebiete seien noch hervorgehoben die geschmackvoll arrangierten Stücke von Niestle und Haniel.

Bei den Berlinern sind — als Ganzes betrachtet — die Möglichkeiten weit gelagert. Baluscheck, der soziale Interpret eines »Großstadt«-Bildes wirkt noch halb naturalistisch; ein anderer, Maurice Utrillo, hat die im- und expressionistischen Skalen »überwunden« und steht auf dem Fleck einer satirisch kühlen Berichterstattung. Im übrigen bleibt Baluscheck Einzelfall. Das Gros der Berliner bekundet eine ungemeine Fähigkeit, variabel im Sinne der Neuheit zu bleiben. Diese geheime Angst, den Anschluß zu verpassen, ist für den raschlebigen, immer neuen Gesichtern zugewandten Norden symptomatisch. Gleichzeitig aber vollzieht sich auf Grund dieser psychischen Konstellation eine Bindung des Ausdrucks, die weniger in einem Gemeinschaftsgefühl als in der zwingenden Konvenienz einer modernen europäischen Metropole zu suchen ist.

Wir nennen Max Liebermann als delikates Beispiel. Das »Selbstbildnis mit Strohhut« vereint reife Alterskunst mit moderner Kürze. Sparsamer Gebrauch der Palette erzielt koloristisch ungemein zwingende Gesamthaltung. Die Schwenkung des jüngst verstorbenen Corinth nach der Mitte der Gegenwartsströmung zu ist vor allem ein Prozeß seiner lebensnahen Natur, der Verknöchern von jeher fremd geblieben ist. Mag man auch dem »Küchengarten« als Bild nur wenig beistimmen, so muß man die geist-und farbsprühende Leistung der »Terrasse am Walchensee« voll anerkennen. Vom Süddeutschen Slevogt, der sich in einer geraden Linie treu geblieben ist, werden durchweg ältere Arbeiten gezeigt. Die »Danae« aus der Münchner Zeit (1890) wirkt kompositionell und koloristisch eigen, aber in ihrer naturalistischen Erfassung mythoszerstörend. Mehr Slevogt steckt in dem kontrastfeinen Bild »Zwei Frauen auf der Ottomane« (1903) und namentlich in dem «Spielenden Kind«, wo viel Zartinniges und Schwebendes vereint ist. Ein typischer Fall abrupter »Neuorientierung« bleibt Hübner. Ein Hafenbild »Hamburg« zeigt ihn bei voller Kraft. Hier ist der Raum groß bewältigt und die Atmosphäre von farbig geschlossenem Atem. Die neuen Arbeiten »Stillleben« und »Brauhausberg« weisen einen expressionistischen Stil, der mit Geschmack gehandhabt, aber nicht gewachsen ist. Orliks Begabung ist sicher geringer; aber er hält sich mit Geschick an das Gegebene. Der weltmännischen Konvenienz Orliks nahe steht Spiro, dessen Bildnis seiner Frau auf schmissige Damenattitüde angelegt ist (Kontrast Schwarz auf Rosa).

Vorteilhaft für das Verständnis jüngerer Berliner Landschafter war es, eine Landschaft des Skandinaviers Munch zu bringen, der für die deutsche bildende Kunst ungefähr das bedeutet, was Strindberg für die deutsche Dichtung war. Eine »Mondlandschaft« verrät ganz seine Art, Schatten und Schleiern geheimes Leben zu geben. In der Linie Munch bewegen sich etwa Kohlhoff, Walser, Waske und Bela Czobel. Kohlhoff bringt Schiffsbilder, ein intensives »Doppelbildnis« und einen »Mädchenkopf«, der an die melancholische Seite Jawlenskys rührt. Walser und Partikel betreiben eine kleinformatige Idyllenkunst, die ländliche Stoffe mit städtischem Raffinement zum Vortrag bringt. Waske stellt einen Munch der Oberfläche dar. Bela Czobel wurde von Paula Modersohn in die Irre geführt. Schmidt-Rottluff ist alles — nur kein Maler. Die Landschaften Heckels geben eine Mixtur spielerischer Mimosität und kitschigen Sentiments. Pechstein führt immer noch eine laute Exotik in seiner Palette, die in den guten Kompositionen »Am Wasser« und »Zirkus« noch angeht, in den Damenporträts und dem »Selbstbildnis« jedoch bedenklich wird. Es war nicht klug, neben diesen Blut- und Fleischmenschen die flächenhaften Kompositionen von Kaus zu hängen, bei welchem die blaßgedämpften Töne keinen materiellen Wert beanspruchen, sondern die Bedeutung der musikalischen Begleitung. Bei O. Müller schleicht sanft melancholische Erotik in gobelinartige, Gauguin verwandte Akte. Jäckel besitzt große Bildorganik, die Massen zwingen kann (»Waldstück«). Die Porträts sind mit weitem Volumen auf sicheren Linienduktus verankert. Starke Spannkraft besitzt ein »Selbstbildnis« von Dix. Etwas von seinem physischen Überschuß möchte man dem ästhetisch proportionierten Bato und dem Konstrukteur Feininger wünschen, der mehr mit Astralleib als Hand und Herz zu malen scheint.

Die Plastik der Münchner Secession ergibt kein volles Bild, da drei wesentliche Vertreter, Heinlein, Geibel und Hahn, ausgeblieben sind. Berlin hat über ein halbes Dutzend Gäste gesandt, dessen eine Hälfte schon ins neusecessionistische Lager zu weisen ist.

Wir beginnen mit L. Casper als dem Muster eines guten Porträtplastikers (Bildnis Kellerhals). Stucks Figuren gehen auf rhythmische Ästhetik und scherzhafte Anekdote aus. Ein starkes Talent ist Eugenie Berner-Lange (»Bildnis Frl. Annemarie W.«, »Wanderer«). »Johannes der Täufer« gibt sich mit warmkündender Geste. Sehr streng in Holz arbeitet Haße. Die Plastik Steinles fließt in musikalischem Schmelz. Georg Müller schafft mit rationaler Proportionierung eurhythmische Figuren. Mayer-Fassolds leicht balancierende Art erfüllt sich am besten in einem »Hockenden Knaben«. Schwegerles »Mädchen mit Fisch« bietet gelungene Rhythmik. Die »Monumentalbüste Goethe« leidet unter rigoroser Stilisierung. Ruckteschel versteht alle Eigenschaften des Materials bis in die Spitzen zu nutzen. Siegle ist mit zwei tüchtigen Bildnissen vertreten. Eindringliche Dichtigkeit besitzt das geschwärzte Holzrelief »Kreuzabnahme« des Braunschweigers J. Hofmann.

Berlin gibt mit Renée Sintenis, Kolbe, Barlach und Gerstel einen festen Begriff seiner bildhauerischen Ziele. Das tänzerische und schwebende Moment, die raumdurchbrechende und- füllende Gebärde spielen eine Hauptrolle. Die »Daphne« der Sintenis geht mit außerordentlicher Leichtigkeit ins Hochflattern über. Das »Strumpfanziehende Mädchen« bedeutet ein Meisterstück zentripedaler Rhythmik. Neben dieser »Flügel«-Kunst steht der robust spartanische Takt des Holzschnitzers Barlach. Das Genügen des Reliefs in der Fläche erfüllt sich hier in klassischer Bedeutung. Die Gestalt vom Boden zu befreien und den Weiten des Raumes anheimzugeben, versucht Kolbe in den sockellosen Figuren »Kathedrale« und »Klage«. Die »Hockende auf der Kugel« speichert die Energien konzentrisch nach unten. Der dynamischen Geballtheit Kolbes steht das lyrische Verschweben

Gerstels gegenüber. Skizzenhaft, aber mit starker atmosphärischer Nähe erscheinen die Bronzestatuetten von Haller. Sicher modellierende Hand besitzt Wenck. Milly Steger zeigt unstreitbar Begabung (»Frauenkopf«). Ihre Figuren leiden jedoch unter bewußter Primitivität.

Die XI. Ausstellung der Münchner Neuen Secession.

Die Geschlossenheit dieser jüngsten größeren Münchner Vereinigung liegt weniger im formal künstlerischen Ausdruck als im Verhältnis zur Welt, das zwar unformuliert, aber atmosphärisch greifbar im Gebotenen liegt. Man kann dies an einem eklatanten Beispiel konstatieren, an dem Bayern C. Westermayr aus Ramsau, der im Sommer 1917 in Flandern fiel und dem jetzt die neue Secession eine kleine Gedächtnisschau zuteil werden ließ. Westermayr vertritt mit seinen starken Leistungen sehr prägnant den neuen Künstlertyp, wie er kurz vor dem Kriege erstand und durch den Krieg rasch konsolidiert wurde. Schwerdrängende Sehnsucht nach der Innenseite des Kosmos verleiht den Selbstbildnissen und Figurenbildern Westermayrs einen ganz neuen Aspekt, der in seinem dunkelblütigen Impuls aus den Wurzeln hervor den Beschauer jäh, fast herzbeklemmend anpackt, und dies viel unmittelbarer als die Kunst der Nachfolger, wo das künstliche Licht des Programms eine Sphäre allzu großer Bewußtheit geschaffen hat. Der leider zu früh Entrissene war eine neu zeugende Kraft, während man von Nolde, der gleichfalls mit einer Kollektion vertreten ist, als einer neu zeigenden Kraft reden muß. Nolde ist Nur-Programm. Jedes Bild ist eine Enttäuschung. Man merkt recht deutlich: Hier hat einer auf Stimmung »gewartet« und ist mit einer bestandlosen Inhalierung zur Leinwand geeilt, wo bei allem »Gefühl« kein vertieftes Bild entstand, weil die Stimmung mutierte und bloße Mentalität noch lange kein Gemälde ergibt. Klee verfertigt mit sanftboshafter Nadel Stickereien (i. a. W. Sticheleien), die er lakonisch als »Fünf Gemälde, fünf Aquarelle« ausgibt. Ein außerordentlich verschärfter koloristischer Geschmack ist unverkennbar. Wozu aber das Umgehen einer bildhaften — wir sagen nicht: raumhaften — Ausdrucksmöglichkeit? Wir erwähnen in einer gewissen inneren Linie zu Westermayr Jul. Heß und Brüne. Auch sie verraten einen gereiften Arbeitsprozeß, ein Auswachsen der inneren Begebenheit zum künstlerischen Ereignis. Kokoschka ist zweifellos ein größeres Talent und festigt sich zusehends. Aber immer noch steht hinter ihm ein Dämon mit der Peitsche (»Wiener Landschaft«). Maria Caspar-Filser besitzt den weiblichen Vorzug des Instinktes. »Sestri Levante« ist mit beiden Händen gepackt; das »Stilleben mit Kruzifix« jedoch mißglückt. Viel unterschiedlicher arbeitet ihr Mann. Zur Gezwungenheit religiöser Komposition kontrastiert der urtümliche Vortrag in den »Holzfällern«. Schinnerer, der in den Gelenken seines Vortrags schön gelöst ist, verbindet impressionistische Licht- und Farbwerte mit innerlich meditierender Schau (»Ulla«, »Wehr«). Dem Pfälzer Purrmann, der mit einer größeren Kollektion in München debütiert, eignet fest und natürlich fließender Bericht in Landschaft und Innenraum. Die flächigen Blumenstücke duften zu sehr nach Matisse. Auch Schülein hat in Paris gelernt. Seine Palette ist lockerer und empfindlicher geworden. Lichtenbergers Schilderung ist fesch, kapriziös und kokett — ganz im Sinne seiner geliebten Bretterwelt. Götts Palette ist dunkler gestimmt, sein Vortrag dichter. Püttner und Feldbauer wirken im neuen Kleid nicht aufrichtig. Eberz gibt sich für diesmal besser — schon aus dem Grunde, weil seine parfümierten Töne dem Sujet entgegenkommen (»Balletteuse«, »Beatrice Mariagraete«). Troendle wiederholt sich thematisch gern; anders steht es mit seiner Palette, die mit vier Tönen immer wieder neue Variationen zu erzielen weiß.

Die Plastik ist an Qualität weit geschlossener als die Gemäldeabteilung. Im Gegensatz zur Figurenplastik der Berliner Neusecessionisten steht hier die Porträtbüste im Mittelpunkt. Die kraftvoll zulangende Art Bleekers läuft weiter in dem um etliche Jahre jüngeren Pfälzer Claus und ergießt sich mit nachdrücklichem Impuls beim Schwaben Koelle. Rund fließende Weise stimmt Silvie Lampe an. Der lakonische Henselmann schlägt mit monumentaler Bildkraft Figuren aus dem Holz. Maly verläßt als Plastiker den unfruchtbaren Boden seiner Malereien. Der hochbegabte Knappe ist in eine Sackgasse geraten. Die beiden Porträts könnten höchstens als Gulbransonsche Karikaturen Geltung behaupten. Den von der alten Secession eingeladenen Gerstel treffen wir auch hier mit besonders feinen, raumdurchstrickenden Gestalten. Fiori bringt wieder seine grazilgebrechlichen Mädchen. Von Dresden ist zum erstenmal Albiker da mit einem fest gerhythmeten Torso, einem glänzenden Bildnis seiner Mutter und etlichen Mädchenbüsten von etwas glatter Manier. Vom älteren Vortrag Fehrles aus Schwäbisch Gmünd gehen wir über zu zwei intensiv arbeitenden badischen Künstlern: Schießler, der im »Bildnis Frau E.« die Modulation des Fleisches und der Haut sicher zu treffen weiß, und Rickert, der ein sattes Porträt »Fedor Stepun« bietet.

Architektur-Abteilung.

Die Architektur gehört zur schwierigsten aller Künste. Der Architekt muß vor allem kompositorisches Talent haben. Mit farbigen Einfällen und Stimmungen, erzielt durch farbigen Stein und Verputz, Ornamentik und Figuren, Bäumen und Gebüsch, kann man tektonische Mängel nur für Augenblicke verdecken. Der Baukünstler muß Raumgefühl haben, und das nicht nur für den Baukörper, sondern auch für die Umgebung. Der Architekt ist an die Dreidimensionalität gebunden; gebunden ferner an die nicht immer hinreißenden Meinungen und Wünsche des Auftraggebers.

Fast immer wird der Zweck eines Gebäudes abstrakt in den Vordergrund gestellt und das Künstlerische irrtümlicherweise mit »Ornament« und »Inneneinrichtung« identifiziert. Es bleibt eine komische Erscheinung, daß man in früheren Jahrhunderten vom Praktischen eines Gebäudes kaum redete und diesen Kasus trotzdem mit stillschweigender Natürlichkeit erledigte, während man heutzutage ständig vom Zweck spricht und seiner Kontraktion mit der Kunst, in Wirklichkeit aber keinem von beiden völlig gerecht wird.

Daß unsere Zeit in Warenhäusern, Fabriken, Kraftwerken, Bahnhöfen, Eisenbahnbrücken, Warenspeichern, Hotels und Bars ihren Ausdruck findet, ist eine unleugbare Tatsache. Gerade hier, wo man ans Künstlerische so gut wie gar nicht dachte, ist man zu einer gewissen Verschmelzung antipolar gewordener Faktoren gekommen, während man im Kirchen- Haus- und Villenbau und den staatlichen Gebäuden, wo der Einklang zwischen

Zweck und Kunst am stärksten angestrebt wird, meistens das Gegenteil liefert.

Das Versagen der Moderne im Sakralbau ist fast absolut. Vom nackten Historizismus ist man endgültig abgekommen. Am günstigsten liegt der Fall dann, wenn noch wie in Bayern die letzten Regungen eines alten Stils fruchtbar zu werden vermögen (Steidles gefällige Barocklösung der Münchner St. Franziskus-Kirche). Der andere Weg verläuft in der Aufnahme von Einflüssen des Profanbaus und dem Hereinspielen leichter Reflexe des alten Kirchenbaus. In der jetzigen Stufe neigt diese Art zu Kompromissen — etwas besser als der nackte Historizismus, aber noch weit entfernt von der Realität eines gewachsenen Stils (Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen von Boßlet, Basilika für Memmingen von Wiederanders, Kirche für Obermenzing von Buchner).

Daß die Stärke der beiden letzteren im Profanen liegt, zeigt ein Blick auf ihre anderen Arbeiten. Buchners Bahnunterwerk Pasing redet eine nüchterne aber wahre Sprache, ebenso Bahnhof, Bahnmeisterei und Ladehalle Tölz. Eleganz und Komfort verwendet schlagend Kronenbitter in der Regina-Bar. Ein Beispiel für schmissige Ladendekoration ist der Laden von Bahlens Keksfabrik. In der Richtung Wiederanders, Kronenbitter bewegt sich O. O. Kurz. Die Note des brutalen Alltags bringt er in einem Kraftwerk, das durch Masse und Dynamik wirkt.

Es ist bezeichnend für die Arbeitsteilung unserer Tage, daß es besondere Gartenarchitekten gibt. Erinnerungen an Spätrom weckt Tischlers Badegarten für Kommerzienrat G. in Saal.

Eine ganz neue Lösung bietet der Wasserturm bei Nürnberg von Schweighart. Ohne die früher üblichen Romantizismen ist er ganz auf seine Bedeutung hin gesehen. Imponierend wirkt die massig gerhythmete Fassade der Ver. Spiegelfabriken-Nürnberg von Schmeißner.

Der Villenbau entwickelt sich auf der Linie klassizistischen Behagene — das Ruhebedürfnis des Geschäftsmannes am Abend! — eines modern sentimentalen Wunsches nach Grün und einer die ästhetische Seite oft erdrosselnden Zweckhaftigkeit (Möglichst viel breite Balkone und Terrassen!). Wir nennen von den zahlreichen Entwürfen die angenehmen Lösungen von Rosenthal, Pylipp, Lechner und Norkauer, Jäger und Birkenholz, Bieber und Hollweck, Bücklers Bichlmeier, Drollinger und Landauer.

Das Kriegerdenkmal ist eines der heikelsten Probleme. M. v. Valsassina, Fürstin v. Thurn u. Taxis, versuchte die Lösung im Anschluß an römische Grabdenkmale. Landauer strebt nach originellerem Vortrag. Einen wesentlichen Eindruck vermitteln die nach Graessels Plänen im Waldfriedhof 1914/15 angelegten Kriegergräber. Das gleiche Los der Vielen wird durch Gleichartigkeit der Gräber schlicht und sicher festgehalten.

Die Ausstellung »Bayerisches Kunsthandwerk«.

Die Ausstellungsmitglieder »Bayerisches Kunsthandwerk 1925« setzen sich in der Hauptsache aus dem »Bayer. Kunstgewerbeverein« und dem »Münchner Bund« zusammen, von denen der erstere sein 75jähriges und der letztere sein 25jähriges Jubiläum begeht. Man hat die Ausstellung »Bayerisches Kunsthandwerk« und nicht: Bayerisches Kunstgewerbe genannt, weil die bayerische Gebrauchskunst im Gegensatz zu der anderer deutscher Landstriche, wo dieser Kunstzweig wesentlich industriell fundiert ist, in lebendigem Anschluß an das heimatliche Handwerk sein Ziel verfolgt.

Dem neutralen Außenaspekt des im Alten Botanischen Garten für die Ausstellungszeit errichteten Gebäudes entspricht das weiß getünchte Innere. Die undekorative Haltung der acht Räume hat den Vorteil, daß die ausgestellten Gegenstände rein durch sich selbst wirken können und müssen.

Man hat in kluger Einsicht die Kunstschau nicht auf Menge, sondern auf sorgfältig filtrierte Qualität angelegt. Es wurde kein summierender Querschnitt verfolgt, der sämtliche Arten angewandter Kunst offerieren will, sondern eine konzentrische, die Hauptgegenstände des Kunsthandwerks umspannende Wahl.

Als Ganzes vermittelt die Ausstellung den Eindruck bedeutender Qualität. Die handwerklichen, durch den Gebrauch bestimmten Formen, haben sich mit einem künstlerischen Ausdruckswillen verquickt, der seine Kraft sog aus den Bestrebungen neuerer und neuester Kunst. Es ist kein Zufall, daß der Expressionismus mit seinen stilistischen Typisierungsmaximen und Lokalfarbtendenzen der Neigung des Kunsthandwerks zur Formel und prägnanten Farbigkeit am stärksten entgegenkommt, und man wird nicht zuviel behaupten, wenn man dem Expressionismus eine konsequentere Erfüllung in der Gebrauchskunst zuschreibt als in der freien Kunst.

Das Kunsthandwerk gelangt immer da zur besten Lösung, wo es rein gegenständlich bleibt und keine figürliche, d. h. bildmäßige Formprobleme zu bewältigen hat. Freilich sind die Grenzen hier fließend, so daß man nicht abstrakt behaupten darf: Hier hört die Gebrauchskunst auf und hier fängt die bildende an.

Diesem organischen Konnex aller Kunst hat man auch in der Aufstellung Rechnung getragen, indem man wohl die einem oder mehreren Leitern überlassenen Einzelräume auf verwandte Gegenstandsarten verankerte, aber keine pedantische Isolierung betrieb, und nach Möglichkeit auch die im Wohnungs- und Raumkunstsinne zusammengehörigen Gebrauchstücke vereinte.

Die Baukeramik des I. Saales weist neben dem Raum für christliche Kunst (V) am deutlichsten auf die erwähnte Stärke, resp. Schwäche des Kunstgewerblers. Die unter Leitung von Baurat Gablonsky und Prof. Bieber gehängten Reliefs verraten einen formalen Expressionismus, der die Figuren mehr arabesk als inhaltlich zu sehen liebt. Der II. Saal ist ein Beispiel für die entgegengesetzte Seite. Hier verteilte sehr geschmackvoll Arch. v. Wersin Glas und Porzellan in Vitrinen von hellrotem Rahmenwerk. Neben der eigentlichen Form, die immer die Hauptaufgabe der Glaskunst sein wird, fällt jetzt wieder die Färbung erheblich ins Gewicht. Fadenglas und farbige Spirale sind häufig zu treffen. Wersin selbst leistet hierin Vorbildliches. Der III. Saal enthält Möbel, die großenteils vom Leiter, Prof. Pfeiffer, entworfen sind. Das beste Stück: ein Schrank in Zitronenholz mit bildhafter Intarsia. Bei andern Stücken ist die Einlegearbeit wohl neu gefühlt, aber in ihrem Verhältnis zur Fläche mehr oder minder isoliert. Gediegene, formknappe Arbeiten stellen Schrank und Sofa von A. Niemeyer dar. Der IV. Saal (Prof. Hillerbrand) bietet neben Möbeln Stoffe und Tapeten. Der neue Tapetengrund (Entwurf Hillerbrand) ist außerordentlich licht und darauf ein Pflanzendessin, das im Gegensatz zur alten Ta-

pete, wo die Ornamentik in gleichmäßiger Schablone die Fläche umstrickt, ein lockeres Zu- und Nebeneinander weist. Ideal ist allerdings auch diese Lösung nicht. Im Raum für kirchliche Kunst (Prof. Berndl) wird das Unding moderner Trennung in Kunst und Kunstgewerbe am offensichtlichsten. Alles, was zur Kirche gehört, muß den Stempel des Kultes tragen, und es rächt sich, wenn man glaubt, Paramente und Geräte rein dekorativ und nicht, wie Statuen und Gemälde, religiös schaffen zu müssen. Indessen — von manchen Entgleisungen abgesehen — ist der Wille zum religiösen Ausdruck vorhanden. Der Saal bildet das zentrale Ereignis der ganzen Ausstellung und wird noch in dieser Zeitschrift eingehende Beachtung finden. Raum VI bringt Schülerarbeiten der Münchner und Nürnberger Kunstgewerbeschulen unter Prof. Niemeyers Leitung und bietet fast durchweg erfreuliche Leistungen an Webereien, Teppichen, Kleidern, Schirmgriffen, Geschirr, Silber-, Bronze- und Messingarbeiten und Stickereien. Von hervorstechenden Arbeiten nennen wir vor allem die hauchzarten Köpfchen von Ruth Schaumann. Der von Prof. Hacker eingerichtete und von Prof. Schmidt, Verlagsbuchhändler Stobbe und Goldschmied v. Mayrhofer im einzelnen arrangierte VII. Raum für Bücher, Gold- und Silberschmiedearbeiten bedeutet mit den in der Wand eingelassenen Büchernischen, dem in Schränken aufgestellten Großsilber, der in Vitrinen verteilten Bijouterie und den zwei Kronleuchtern an der Decke die räumlich glücklichste Lösung. Was in der Buchkunst an Einband, Schrift, Papier und Illustration geleistet wird, verrät hervorragende Höhe. Einzelheiten würden zu weit führen. Im letzten Raum (Arch. Wiederanders) sind Schlosser- und Töpferarbeiten ausgestellt. Hier gefallen zwei Öfen, der eine von fest gediegener Form und schwarz glasiert, der andere in Delfter Manier blau bemalt auf weißem Grund. Feine Arbeit bedeutet das schmiedeiserne Gitter von Wiederanders. Die Gittertür für die Taufkapelle in Obermenzing von Buchner und Panzer geht zu sehr in hieratische Formel.

Im grossen und ganzen aber bereitet diese so notwendige Sicht von »Spitzenleistungen« des bayerischen Kunsthandwerks einen ebenso erfreulichen wie überraschenden Einblick in die Leistungsfähigkeit der bayerischen angewandten Kunst.

DIE OKTOBERAUSSTELLUNGEN DER »GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST« IN MÜNCHEN

waren durch zwei wichtige Ereignisse gekennzeichnet.

In der ersten Monatshälfte wurde ein Wettbewerb für eine neue Bonifaziuskirche in Frankfurt a. M.-Sachsenhausen ausgestellt. Ein illustrierter Bericht folgt in einem der nächsten Hefte.

Mit der Kollektiv-Ausstellung des Rheinländers Hermann Mühlen bekundet sich sehr schön der Grundsatz der Jury, den verschiedensten Richtungen die Möglichkeit der Wirkung aus sich selbst heraus einzuräumen.

Mühlens religiöse Kompositionen rühren vom Erlebnis der Landschaft her. Dieser scheinbar paradoxe Zusammenhang findet seine natürliche Erklärung, wenn wir die zentrale Bedeutung der Landschaft für den modernen Künstler und Menschen beachten. Die große Formen der Berge und Ebenen, die gewaltige Nähe der Tag- und Jahreszeiten lösen eine Sehnsucht nach dem Urgemäßen aus. Dieses kosmische Gefühl kann sich in der Landschaft erschöpfen und bleibt so heidnisch oder puritanisch religiös, oder es schlägt um in die sichtliche Formung kultischer Gestalten. So dichten sich bei Mühlen die Landschaften aus dem bayerischen Hochgebirge, die typisch und darum namenlos gesehen sind, zum Hintergrund religiöser Tafeln. Mühlen ist ein Sucher. Seine Themen sind neu und eigen gefaßt. Die häufige Wiederholung bestimmter Stationen der Heilsgeschichte weist auf eine ganz spezifisch innere Auseinandersetzung. Motivische und ikonographische Gesichtspunkte liegen diesem Künstler naturgemäß abseits. Seine Erlösungsbilder sind völlig Verlangen und Beichte.

Mühlens formale Ziele resultieren ebenfalls aus der Landschaft. Es geht hier um das Verhältnis der Linien und Flächen im Raum, das mit tektonischer Schau gehandhabt wird. Die Erkenntnisse der Landschaftskunst überträgt der Künstler zunächst mit strengster Idealisierung auf das religiöse Bild. Diese kompositorisch rigorose Abstraktion währt bis zum »Drama auf Golgatha«. Zwei Jahre darauf (1923) hat die das Objekt in seinem letzten Bestande wahrende Art des Landschafters auch die Figuralkomposition durchdrungen. In der »Pietà« etwa (1924/25) sind Farbe und Gestus auf einfache Komponenten gebracht, die in ihrer Gelöstheit die Härte früherer Tafeln überwunden haben. Die »Kreuzigungsklage«, die »Heimsuchung«, ein groß und ruhig geführter Entwurf für ein Fresko, und ein »Entwurf für ein Altargemälde« mit dekorativ fester Schichtung führen Mühlen hoffnungsvoll ins schwierige Gebiet der Wandmalerei.

Dr. K.

EINE BAROCKAUSSTELLUNG DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES DER GRAZER UNIVERSITÄT

Dank dem Entgegenkommen steirischer Kunstfreunde ist es dem Leiter des kunsthistorischen Instituts Universitätsprofessor Dr. Hermann Egger gelungen, eine hochinteressante Ausstellung von Werken der österreichischen und italienischen Barockkunst zusammenzubringen, die mit einer einzigen Ausnahme bisher vollständig unbekannt waren. Daß unter diesen bedeutsame Stücke aus dem Gebiet der kirchlichen Kunst sich finden werden, ist im vorhinein zu erwarten gewesen. Von diesen fesselte vor allem Johann Michael Rottmayrs (1654—1730) »Der heilige Benno als Schutzpatron von München«, um 1702 gemalt, eine Meisterleistung in Bezug Koloristik, Komposition und Durchbildung der Details wie Kopf, Hände und Goldbrokat. Zart im Hintergrund tauchen die Türme der Münchner Frauenkirche auf, auf die der herabstürzende Engel hinweist. Ein nicht minder bedeutsames Werk ist das Votivbild von Franz Karl Remp, der in den Jahren um 1700 bis 1710 in Graz tätig war. Vor der in den Lüften schwebenden »Hl. Ursula« kniet Papst Clemens XI. und empfiehlt ihr Kaiser Josef I. und dessen Gemahlin. Ein ikonographisch sehr seltenes Motiv findet sich auf einer »Golgatha«-Darstellung Johann Martin Schmidts, genannt Kremser Schmidt (1718 — 1801): »Verspottung Christi durch die Pharisäer«. Das 1715 entstandene Bild bedarf nur einer sorgfältigen Restaurierung. Vom selben Meister findet sich noch eine farbig interessante Ölskizze »Martyrium der Hl. Barbara«,

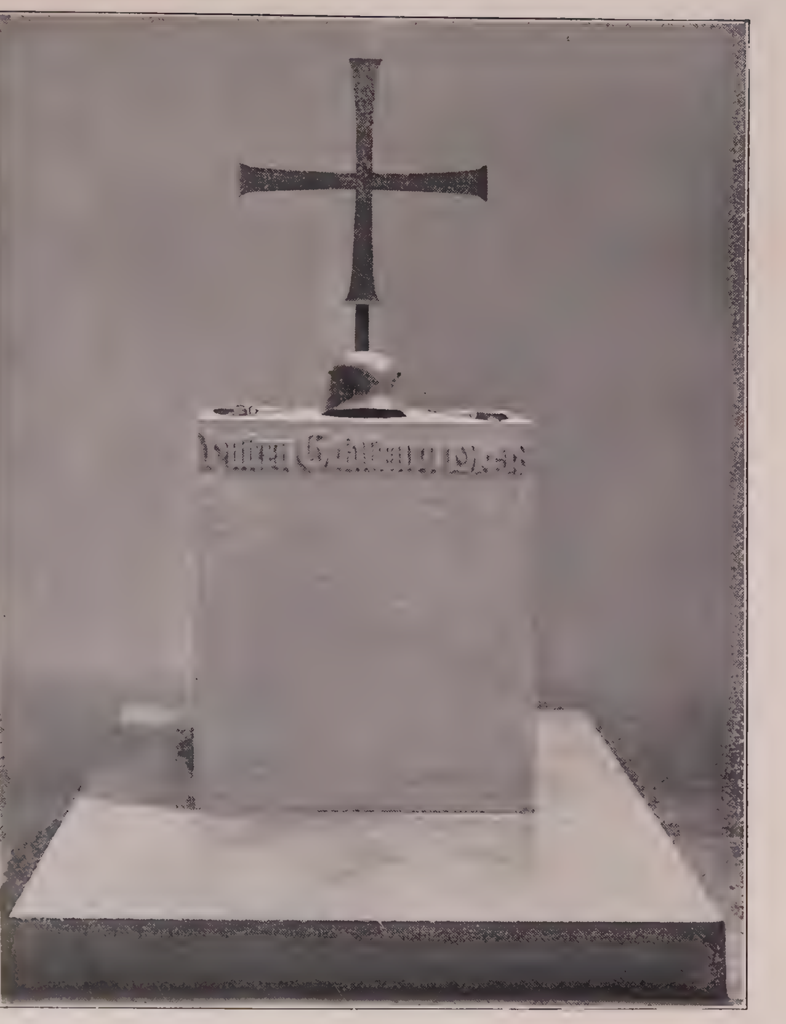


DENKMAL FÜR DIE GEFALLENEN VOM KREUZER MAGDEBURG AUF DEM GARNISONSFRIEDHOF IN MAGDEBURG VON PROF. FRIED. FISCHER

ein Entwurf für das Dombild in Brünn und ein Entwurf zur »Taufe Christi«, welche sich in der Sammlung des Grafen Attems in Graz befindet. Von einem steirischen Meister um 1770 stammte eine »Immaculata« mit den Pestpatronen Sebastian und Rochus. Ebenfalls steirischer Herkunft ist ein »Hl. Josef mit dem Kinde«. Dieses um 1750 entstandene Werk ist ob der Lichtführung und des seltenen semitischen Typus des Nährvaters bemerkenswert. Der gleichen Zeit entstammt eine Darstellung »Maria mit dem Kinde, dem Erzengel Michael und den Heiligen Hieronymus und Petrus von Alcantara«. Ebenfalls tirolischer Herkunft ist ein geschnitzter Kruzifixus aus dem Pustertal (um 1780). Ein gemalter Kruzifixus stand Bartholomeo Altomonte sehr nahe. Von einem österreichischen Maler aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine farbig sehr interessante »Flucht nach Ägypten« vorhanden, aus der Salzburger Schule um 1860 eine »Schindung des hl. Bartholomäus«, die wieder wegen der kühnen Überschneidungen eine starke Unruhe in das Bild brachte. Karl Aigen (1684—1754) hat die »Predigt am See Genesareth« weitläufig geschildert, ein bolognesischer Meister aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts das Motiv »Noli me tangere« vornehm und mit Eindruck behandelt. Von einem der bedeutendsten steirischen Barockplastiker Johann Jakob Schoy (gestorben in Graz 1733) stammt das Modell einer Pestsäule, entstanden um 1720. Von diesem Künstler wurde auch der figurale Schmuck des Hochaltares der Grazer Domkirche gearbeitet. Vom Aussehen dieses Hochaltarmodells gibt ein seltener Kupferstich in dieser Ausstellung Kunde. Von Johann Georg Ettgens (1693—1757) rührt ein Entwurf für den Plafond der Minoritenkirche zu Brünn her, der 1731 ausgeführt wurde, eine zweite Skizze für ein Deckengemälde »Enthauptung Johannes des Täufers«, in Rötel, stammt von einem österreichischen Maler um 1770. Ebenfalls österreichischer Herkunft ist der Entwurf für ein Fresko »Der Hl. Benedikt von Nursia vor der Madonna«, dessen Entstehung um 1780 angenommen wurde. Neben diesen kirchlichen Kunstwerken fanden sich noch einige prachtvolle Bildnisse. Aber schon dieser Ausschnitt beweist, daß man dem Leiter dieses Institutes für die Mühewaltung aufrichtigsten Dank sagen muß. Es war nur sehr zu bedauern, daß diese wertvolle Ausstellung so bald geschlossen werden mußte. Dr. Bruno Binder

DIE KARL-FOHR-AUSSTELLUNG IN HEIDELBERG

Der Ausstellung von Stilleben im vorigen Jahr hat Dr. Karl Lohmeyer, der rührige Direktor des Kurpfälzischen Museums zu Heidelberg, heuer eine Ausstellung der Werke Karl Fohrs, zum größten Teil aus eigenen Beständen des Museums, aber auch aus öffentlichen Sammlungen und aus



KRIEGERDENKMAL IN ST. KATHARINA IN DANZIG



KRIEGERDENKMAL IN ST. TRINITATIS IN MAGDEBURG

VON PROF. FRIED. FISCHER

Privatbesitz, folgen lassen und hat damit in die Bahn wieder eingelenkt, die er seit Jahren erfolgreich beschritten, die Heidelberger Maler der Romantik im Bilde lebendig werden zu lassen. Aus wenigen Werken des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts strahlt so rein und ungetrübt die ganze Persönlichkeit ihres Urhebers zurück, wie aus Karl Fohrs Gesamtwerk. Nur eine kleine Anzahl Ölbilder haben wir von seiner Hand, kaum ein halbes Dutzend. Sie allein sind nicht ausschlaggebend für seine Beurteilung und seine zeitgeschichtliche Bedingtheit. Will man die Wesenheit der Kunst K. Fohrs ganz erfassen und würdigen, so muß man vor allem zu seinen Bleistift- und Federzeichnungen und seinen zarten, duftigen Aquarellen greifen; in ihnen kann sich auch sein reiches, tiefes Gemüt aussprechen, das sein Selbstbildnis vom Jahre 1816, für seine Eltern vor seiner Abreise nach Italien gefertigt, erkennen läßt. Sie offenbaren aber auch seine große künstlerische Begabung, seine frühzeitige Reife und seine verhaltene Ehrfurcht vor der Natur, die — abgesehen von Jos. Anton Kochs Einfluß in Rom — zeitlebens seine eigentliche, fast könnte man sagen, einzige Lehrmeisterin geblieben ist. Ein Glückstern hat über seinem Leben gewaltet, das frühvollendet jäh abbrechen sollte. Als 23jähriger ist er am 29. Juni 1818 im Tiber beim Baden ertrunken. Quem di amant, adolescens moritur. An ihm hat das Geschick so recht dieses alte Wort der Lateiner wahr gemacht. Die Kunstgeschichte weiß ihm darum vielleicht Dank, mag auch Fohrs Entwicklung nicht zur vollen, ganzen Ausreifung gelangt sein.



KRIEGERDENKMAL AN DER EVANGELISCHEN KIRCHE IN NEUFAHRWASSER VON PROF. FRIED. FISCHER

Über 100 Werke von Karl Fohr hat das Kurpfälzische Museum erstmals zu einer geschlossenen Sammlung mit einer Anzahl Werke von Malern um ihn vereinigt. Dazu in einem Glaskasten zwei Skizzenbücher mit 60 Aquarellen aus der Neckargegend und aus den Umgebungen von Baden-Baden. Überblicken wir das gesamte, hier ausgebreitete Werk Karl Fohrs, so drängt sich uns ohne weiteres die Erkenntnis auf, daß sein Schaffen und Leben reich, glücklich und sicherlich nicht umsonst gewesen ist, auch wenn seine Nachwirkung bis zur Neige des Jahrhunderts kaum spürbar geworden ist. Es steht in der Mitte zwischen der symbolischen Naturauffassung Ph. O. Runges und der klassizistischen der Nazarener, denen er nahestand. Die Kunst der Frühromantik hat in ihm ihren klarsten, ansprechendsten Ausdruck gefunden. Bei aller Feinheit und Zartheit der Linie, des Federstriches ist er ein Realist der Zeichnung und zugleich ein warmherziger Idealist der Auffassung. In der kurzen Spanne Zeit von fünf Jahren, zwischen 1813 und 1818, in einem Alter, wo die Mehrzahl der kunstbeflissenen Jugend noch sucht und tastet, wirkt sich sein Schaffen aus, entfaltet sich sein Talent. Heidelberg, Darmstadt, München und Rom bezeichnen die Marksteine seines kurzen Künstlerlebens, das sein Biograph Ph. Dieffenbach bald nach seinem tragischen Tod mit liebevoller

Feder geschildert und so seinem Freund ein herrliches, für uns Heutige noch wertvolles Denkmal errichtet hat. (R. Schrey hat im Verlag von A. Voigtländer-Tetzner in Frankfurt a. M. im Jahre 1918 das Büchlein, versehen mit einer Vorrede Dr. P. F. Schmidts, neu herausgegeben.)

Von Heidelberg, der Heimat der Rottmann, hat Karl Fohr seinen Ausgang und Aufstieg genommen. Wenn jetzt, reichlich ein Jahrhundert nach seinem Tod, die Vaterstadt in einer fast lückenlosen Ausstellung seines Werkes ihren Sohn ehrt, so erfüllt sie eine große und schöne Dankespflicht. Möchte das vom Grafen Kuno von Hardenberg und Dr. Erwin Schilling zu erwartende Werk über Fohr, das „die abschließende und mustergültig ausgestattete Publikation" des Urban-Verlags in Freiburg i. B. bringen soll, nicht mehr lange auf sich warten lassen und an Stelle des von seinen Kunstfreunden in Rom geplant gewesenen Denkmals im Schloßgarten zu Heidelberg für ihn zur Nachwelt sprechen. Dr. Otto Biehler

AUSSTELLUNG AUF BURG ROTHENFELS

Diese Ausstellung in der ersten Woche des Septembers 1925 stand im Zeichen des Suchens. Es wäre auch nicht anders möglich, denn von Besitzen kann man beim Künstler, erst recht nicht beim ganz jungen, sprechen. Wollte man dieses, dann wäre sein schöpferischer Funke im Keime vernichtet.

Prüfstein sollte die Ausstellung werden, und man dachte nicht daran, über sie in der Öffentlichkeit zu sprechen, denn die sie zusammengetragen hatten, waren Quickborner, künstlerisch Schaffende, die einander näherzukommen suchten. Nun aber, da das Werk erwachsen war, da es Reiferes gezeitigt, als man vermutete, echte, tiefe Kunst, darf das Licht nicht unter dem Scheffel ruhen, sondern muß Kunde von sich geben.

Wenn Georg Lill in seinem »Problem der christlichen Kunst« den Satz geprägt, daß man »in der außerordentlichen Intensität des Glaubensbewußtseins eines Teiles unserer Jugend, die vor zwanzig Jahren noch undenkbar geschienen hätte, in der neuen Liebe zur Eucharistie und Liturgie« einen Weg sieht zu einer neuen Periode christlicher Kunst, dann hat sich hier zum erstenmal, so möchte ich vage behaupten, dieses Neue kundgetan.

Nicht alles war religiöse Kunst, was gezeigt wurde — es wäre ja einseitig! — aber christlich war alles; auch das Profane, denn der tiefe Unterton, darüber dieses Geformte sich gestaltet hatte, war das Erleben der Dinglichkeiten in einer gläubigen Seele.

So atmen die Landschaften Katharina von Kolkwos und Alfred Födranspergs eine außerordentliche Vitalität. Und aus den Porträts H. J. Eberhard Schmohls verspürt man die eigene Problematik des Künstlers, mit der er um das Problem der Seele seines Mitmenschen ringt. Pastos sind die Farben hingesetzt. Pinselhieb kämpft mit Pinselhieb, oft in Dissonanz, aber das Ganze spricht sein: »Ich will und ich werde Form und Idee meistern.« — Die erstgenannten Arbeiten dagegen sind abgeklärter, sicherer, nicht suchend, sondern bewußt geschaut.

Ganz anders Paul Meier-Speer. Sein Gestalten ist Beschreibung. Das Wie der Dinge sucht er zu prägen, daraus man das Was der Natur hindurchfühlt. Bei seiner »Elisabeth« und dem »Johannes« ist ihm solches gelungen.

Albert Schamonis Arbeiten sind voller Witz und Einfalt. Jede ein köstlicher Mikrokosmos für sich und alle einander widersprechend. Ein starkes Suchen verraten sie, und in den Radierungen erfühlt man den Weg, auf dem dieser Junge vorankommt. — Olga Lennert zeigt stark empfundene, individuell erlebte Plastiken, denen aber z. T. noch die Zucht der straffenden Durchformung fehlt. Wir müssen hier warten, ob ihr in der Metallplastik durch die engere Bindung des Materials die Lösung erwächst.

Architektonisch-rhythmischen Aufbau und eine außerordentliche Farbenintensität zeigten die Fenster von Albert Burges. Ich glaube, wir haben in dem mageren Gebiet guter kirchlicher Glasmalerei bei ihm auf einen tüchtigen, ehrlichen Künstler zu rechnen. Auch seine der Natur abgerungenen Porträtplastiken sprechen von dem Ernst seines Schaffens. Ihm verwandt, aber künstlerisch reifer und tiefer sind die Plastiken von Kurt Spribille. Die Vitalität des »Torsos« ist stark und voll weiblicher Spannung.

Theo Dörings Stärke liegt in der Graphik. Es ist köstlich, in der Art, wie das »Gloria« oder die »Minnelieder« gestaltet sind, sich größere Werke, wohl ein Meßbuch, nur zu denken, und es wäre wünschenswert, wenn hier Verleger und Künstler enger zusammenschafften. Erwähnen will ich noch die zweifarbigen Scherenschnitte von Gertrudis Huber und die außerordentlich gut den Originalen nachempfundenen Kopien der Elisabeth Simon von Eckardt.

Weiteres zu nennen, hieße hoffnungsvolle Schülerarbeiten als Kunstwerke ausgeben. Hier ist ein »noch« Schweigen aus Liebe zu den Schaffensfreudigen der Weg, der sie anfeuert, vorwärts zu ringen.

Wenn die Notwendigkeit weitere Ausstellungen auf der Burg Rothenfels erwachsen läßt, dann können wir sehen, ob Hoffnung und Wirklichkeit einander die Wage halten. Theodor Maria Landmann

Neue Kunstwerke

KRIEGERDENKMÄLER VON PROF. FRIEDRICH FISCHER

Bei der großen Bedeutung, die eine würdige Ausgestaltung der Kriegerdenkmäler für viele christliche Gemeinden hat, möchten wir den Lesern einige besonders glückliche Lösungen der Art nach Entwürfen des kürzlich von Danzig nach Hannover übergesiedelten Professors Friedrich Fischer nicht vorenthalten. Diese Schöpfungen sind für unseren Leserkreis um so lehrreicher, als sie in glücklicher Verbindung mit dem Kirchengebäude stehen.

Das erste Beispiel von besonders instruktiver Gestaltung ist das Kriegerdenkmal in der wundervollen alten Trinitatiskirche in Danzig. Hier ist im südlichen Seitenschiff der Hallenkirche vor den wie im Hansarevier üblichen weißgekalkten Wänden über einer Spitzbogennische ein mittelalterlicher, in der Malerei aufgefrischter holzgeschnitzter Kruzufix aufgehängt, und darunter schließen sich auf beiden Seiten einfache schwarze Holztafeln mit den Namen der Gefallenen dieser Gemeinde in weißer Schrift an. Auf die Mauer sind in schlichten Frakturbuchstaben die Inschriften gemalt: »Ich lebe und ihr sollt auch

leben.« »Den Helden des Krieges 1914—18 in dankbarer Liebe geweiht.« Wir kennen wenige Lösungen auf dem Gebiete der Kriegerehrung, wo in so vorbildlicher Weise auf den alten Kirchenraum Rücksicht genommen ist.

Das zweite Denkmal erhebt sich vor der alten evangelischen Kirche in Neufahrwasser bei Danzig vor den aus Granitfindlingen und Backstein gefügten Wänden der Vorderseite. Es ist ein hoher vielseitiger Säulenschaft, der sich aus einem achteckigen, mit den Namensinschriften geschmückten Postament erhebt, oben mit einer Kugel und einem Eisernen Kreuz darüber gekrönt. Das Material ist Beton. Vorne eine Sandsteinplatte mit der Inschrift: »Den im Kampfe 1914—1918 für ihre deutsche Heimat gefallenen Söhnen Neufahrwassers.«

Das dritte Denkmal ist ein schlichter Stein aus Mauerwerk und Putz mit einem wirklichen Stahlhelm und zwei Bajonetten von einem großen Kreuz aus Schmiedeeisen überhöht, in einer Nische der Danziger St. Katharinenkirche. An den Wänden ringsum sind Holztafeln mit Namen aufgehängt. Auf dem Stein steht in die obere Sandsteinplatte eingehauen: »Unseren Gefallenen 1914—18.«

Möchten diese Denkmäler für viele Gemeinden in ähnlicher Richtung vorbildlich wirken.

Professor Dr. Hermann Schmitz, Schloßmuseum Berlin.

Der Bildhauer Karl Bauer in München hat eine überlebensgroße Bronzefigur einer trauernden Frauengestalt für ein Familiengrab in Augsburg fertiggestellt.

Für die Jesuitenkirche in Innsbruck hat der Kunstmaler Xaver Dietrich-München den Auftrag erhalten, ein Canisiusbild zu malen. Er hat den Heiligen als Brustbild in ovalem Ausschnitt dargestellt, wie es für die Anbringung auf der Altarmensa gefordert war.

Denkmalpflege

BEABSICHTIGTE REGULIERUNGEN AUF SAN GIUSTO IN TRIEST

Auf dem Kirchplatz der berühmten Basilika von San Giusto in Triest, die eine aus dem 8. oder 9. Jahrhundert stammende Anlage besitzt, werden voraussichtlich große Regulierungen vorgenommen. Teils um der Basilika mit ihrem interessanten, mittelalterlichen Wehrturm einen gefälligeren Eindruck zu verleihen, teils in der Hoffnung, antike Funde zu machen, beabsichtigt man eine Niederlegung des Platzes von 2 Metern, um auf diese Weise auch das Niveau des einstens bestandenen römischen Tempels, dessen Reste im Turm eingebaut sind, wiederzugewinnen. Etwa von der Mitte des neuen Platzes würden zur Kirche Stufen führen, während man den erhöhten Turm frei lassen würde. Auch gedenkt man die hohe Mauer des Lapidaris Triestino, die rechts herunterzieht, durch ein eisernes Gitter zu ersetzen. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Platzregulierung, die dem Gesamteindruck des stimmungsvollen historischen Baues nur schaden würde, einen archäologischen Gewinn bringen würde, da wohl die meisten noch vorhanden gewesenen Reste des Tempels und der ersten Basilika bereits bei der Rekonstruktion der Kirche und beim Aufbau des Wehrturmes (etwa nach 1300) als Architekturschmuck und Baumaterial benützt wurden. Zudem muß in Berücksichtigung gezogen werden, daß auf dem Kirchplatz schon wiederholt Ausgrabungen stattfanden, die in archäologischer Hinsicht resultatlos verliefen. Auch wäre es jammerschade, den idyllischen Lapidaris, der bekanntlich Winckelmanns Denkmal birgt, seiner Mauern zu berauben.

Anton Mailly

Bücherschau

Ernst Lissauer, Glück in Österreich. Bilder und Betrachtungen. Frankfurter Sozietätsdruckerei, Frankfurt a. M. 219 Seiten. In Pappband M. 4.80.

In den Jahren 1783—1796 hat Friedrich Nicolai sein Werk »Reise durch Deutschland und die Schweiz« geschrieben, das vielleicht als der Beginn eines rationalistisch überheblichen Schulmeisterns norddeutscher Art über süddeutsches Wesen bezeichnet werden darf. Diese Art hat im 19. Jahrhundert in Schrift und noch mehr in Wort Schule gemacht und trägt wohl am meisten daran Schuld, daß unser deutsches Staats- und Nationalgefühl immer noch in zwei schroffen Gegensätzen klafft.

Ein zweiter Berliner Dichter schreibt hier, vielleicht unbewußt, einen »Anti-Nicolai«. Er entdeckt »Das Glück in Österreich«, d. h. das Glück einer organischen Kultur zu einer mechanischen Kultur, man könnte auch sagen, einer aus dem Seelischen wachsenden zu einer intellektuell gezüchteten. Möglich, daß manchem Süddeutschen das Bild zu rosig vorkommt, daß er meint, neben dem Glück der warmen süddeutschen Sonne liege auch mancher modernder Keller, den man in südlicher Gemächlichkeit nicht reinigen will. Macht nichts, wenn nur Norddeutsche auch einmal die innere Schönheit süddeutschen Wesens zu ergründen suchen.

Gerade in einer Zeitschrift »Christliche Kunst« darf dies außerordentlich feinsinnige Buch erwähnt werden, nicht nur weil einzelne Abschnitte auch über süddeutschen Kirchenbarock handeln, sondern weil es zu den Quellen süddeutschen Barockempfindens zurückführt, das vielfach von Norddeutschen heute noch verkannt wird, ein Verkennen, das auch in der neuesten Entwicklung christlicher Kunst wieder hervortritt, wo man übersieht, daß der Süddeutsche blutmäßig gewissen Härten und Konstruktionen moderner Kunst ablehnend gegenüberstehen muß, weil eben ein anderer Rhythmus in ihm schwingt. Möge das Buch nach beiden Seiten die Ströme deutschen Seins und Formens einander näherbringen helfen.

Georg Lill

NOTIZ

für die Künstlermitglieder der D. G.

Die statutenmäßigen Wahlen zur Jury 1926, die sich aus sechs Künstlern und zwei Geistlichen zusammensetzt, finden im Laufe des Monats Dezember 1925 statt. Wahlvorschläge, die von mindestens zehn wahlberechtigten Künstlern unterzeichnet und aus der Liste der anerkannten Künstlermitglieder entnommen sein müssen, sind spätestens am 1. Dezember 1925 an die Geschäftsstelle München, Wittelsbacherplatz 2, einzureichen. Die wahlberechtigten Künstler erhalten im Laufe des Monats Dezember die eingereichten Wahlvorschläge durch die Post zugesandt. Letzter Termin für die Einlieferung der Stimmzettel ist der 31. Dezember 1925.

München, November 1925. Die Vorstandschaft.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: AUSSENANSICHT

DIE GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM

Von KARL GRÖBER

Mit Aufnahmen des Verfassers

Es ist ein bedeutsamer und eigenartiger Zufall, daß die Kirche, die sich über der Stelle erhebt, wo der Herr geboren wurde, auch das älteste aller erhaltenen großen christlichen Gotteshäuser ist und daß dieses verehrungswürdige Heiligtum die Stürme und Verheerungen der Jahrhunderte bis in unsere Tage unverändert überstanden hat. Das junge Christentum war im Heiligen Land schon früh in alle Schichten der Bevölkerung eingedrungen und die Tradition an die Stelle, wo die Wiege Jesu gestanden hat, war nie ganz erloschen. Als Kaiser Konstantin das Christentum zur Staatsreligion erhoben hatte, lag es ihm und ganz besonders seiner heiligen Mutter Helena am Herzen, die Stätten, wo der Herr geboren und wo er gelitten und gestorben, würdig auszugestalten. In Jerusalem entstanden in hoher Pracht Kirchen über dem Heiligen Grab und über dem Platze, von wo der Herr in den Himmel aufgefahren war. Es ist heute schwer, die Reste des alten konstantinischen Baues aus dem jetzigen Bestand der Grabkirche herauszuschälen, und ein jeder Forscher, der sich an dieses heikle Problem herangemacht hat, kam zu einem anderen Resultat. Von der Himmelfahrtskirche aber ist nichts mehr erhalten. So bleibt von den großen Kirchenbauten Konstantins im Heiligen Land nur die Kirche über der Geburtsgrotte in Bethlehem, die von Anbeginn der Gottesmutter Maria geweiht war.

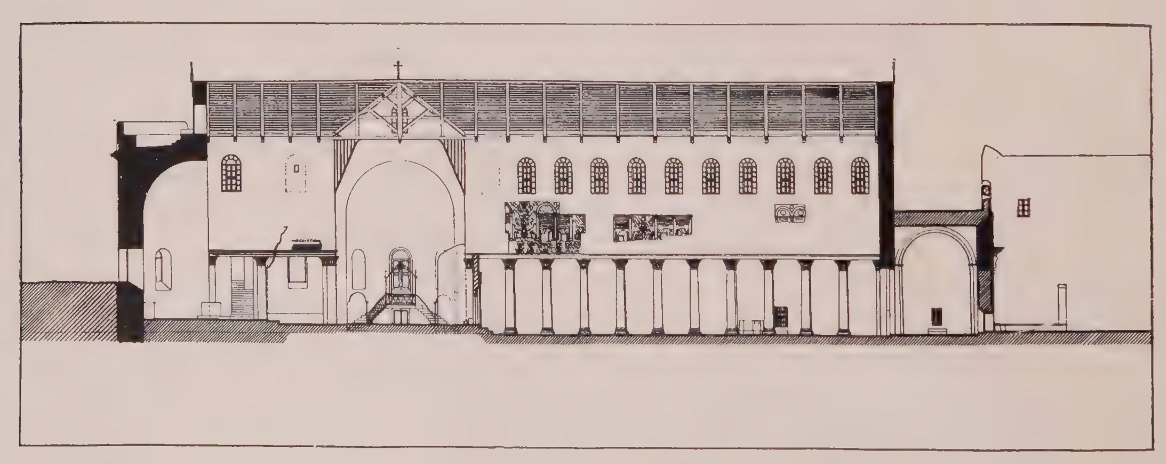
Die Geschichte des Heiligtums ist wechselvoll wie die Geschicke des Landes. Im Jahre 326 gab der Kaiser den Befehl zu seiner Erbauung und schon 334 erzählt uns der heilige Eusebius von der Schönheit des vollendeten Baues. Sollte doch die Kirche

GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: GRUNDRISS

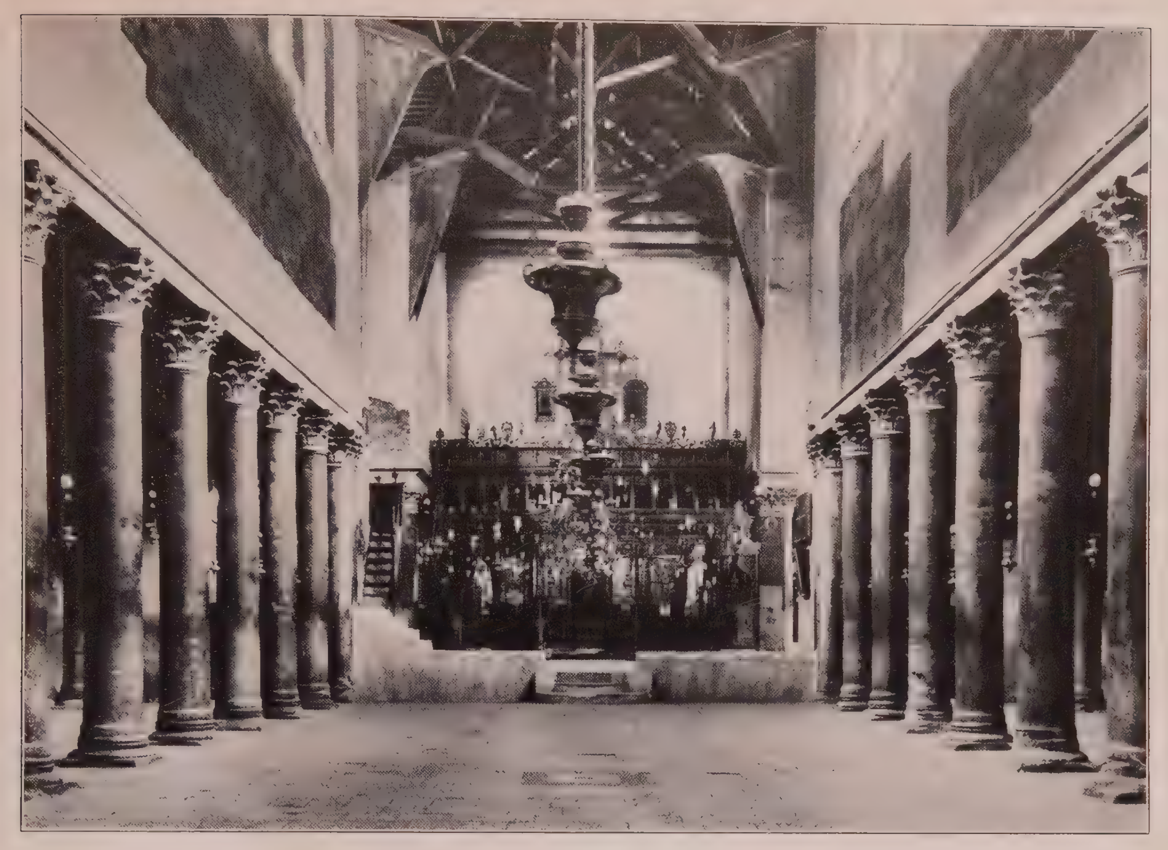
auf den ausdrücklichen Wunsch des Kaisers alles damalige an Pracht und Reichtum übertreffen. Mit den kostbarsten Weihgeschenken zierte er die heilige Stätte der Geburt und den Platz, wo nach der Tradition die Krippe gestanden hatte. Die Kirche verblieb im wesentlichen im ersten Zustand. Die Annahme eines Neubaus, den Kaiser Justinian (527—565) angeordnet und durchgeführt haben soll, läßt sich nach den neuesten Forschungen nicht mehr aufrechterhalten[1]).

Der Islam ließ die Kirche ziemlich unberührt, da auch von ihm Christus und die Orte, die Erinnerungen an ihn bergen, immer bis zu einem gewissen Grad verehrt wurden. Beraubungen ihres Innern mußte sie allerdings manche erdulden und die konstantini-

[1]) Vgl. Edmund Weigand, Die Geburtskirche in Bethlehem, München 1910, S. 19 ff.



GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: LÄNGSSCHNITT



GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: INNERES

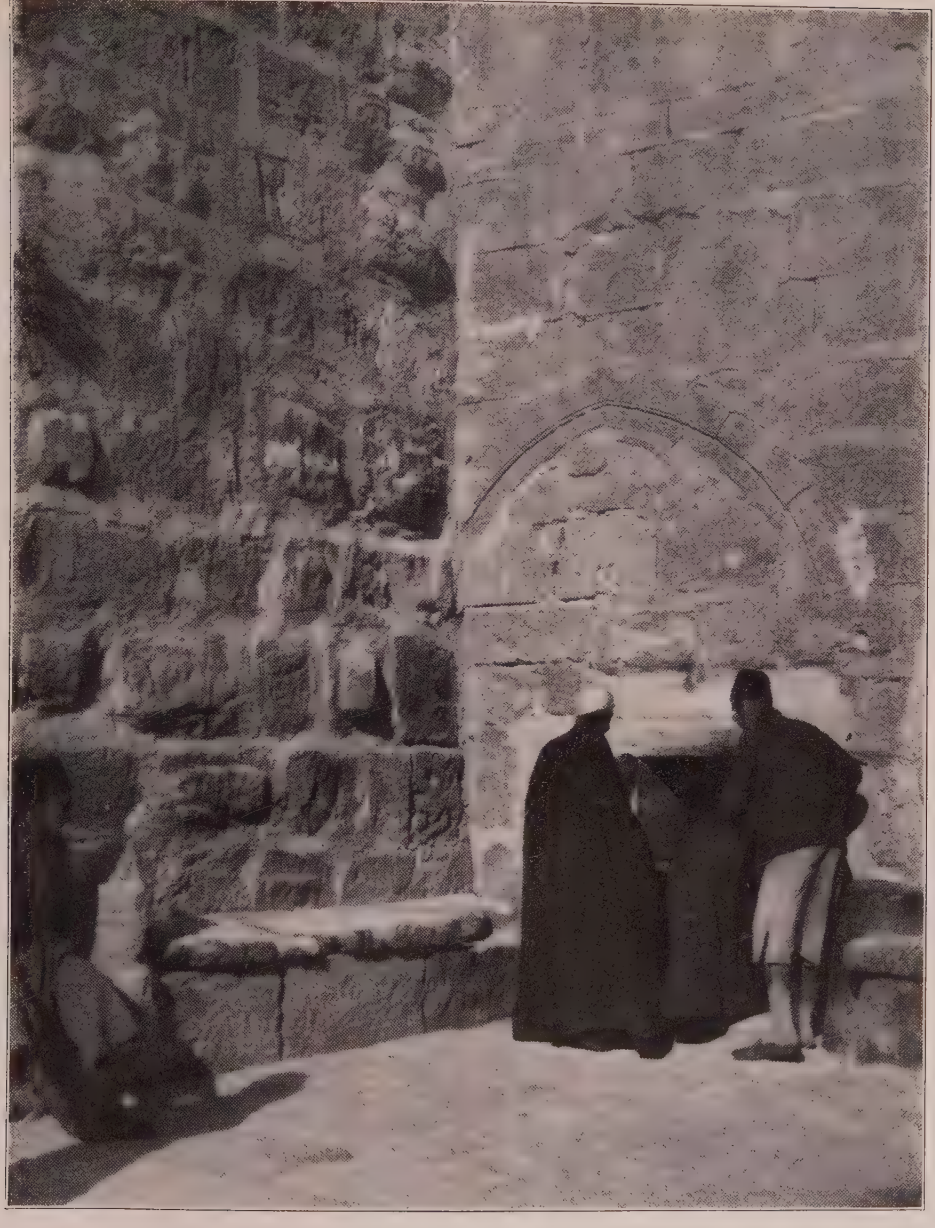
schen Schätze sind spurlos untergegangen. Bis zu den Kreuzzügen hören wir immer wieder durch fromme abendländische Pilger von dem Heiligtum. Als die Kreuzfahrer dann das Heilge Land in ihrer Hand hatten, war die Marienkirche in Bethlehem der Mittelpunkt innigster Verehrung. Am Weihnachtsfeste des Jahres 1101 wurde in ihr Balduin zum König von Jerusalem gekrönt und im Jahr darauf in Bethlehem ein Bistum errichtet. Ihren glänzenden Mosaikschmuck, von dem heute nur noch spärliche Reste vorhanden sind, erhielt die Kirche durch den byzantinischen Kaiser Manuel Komnenos im 12. Jahrhundert. Bauliche Restaurierungen, wie die Erneuerung des Daches, werden öfters gemeldet, am eigentlichen Bau aber wurde nicht gerührt. Bis 1672 war die Basilika gemeinsamer Besitz der Christenheit. Gelegentlich einer Restauration gelang es aber den Griechen in diesem Jahre, sich in den alleinigen Besitz der Geburtskirche zu setzen, und Schritt für Schritt mußten die Lateiner ihnen die kleinen Rechte, die heute die Franziskaner an dieser heiligen Stätte wieder haben, abkämpfen.

Wie eine Burg liegt die Geburtskirche auf der Höhe am Westende der Stadt, eingezwängt in Klosterbauten und heute ohne jeden äußeren Schmuck, und niemand würde hinter der verwetterten Fassadenmauer das größte Kleinod frühchristlicher Architektur vermuten. Nur ein geschultes Auge kann sofort die alte Form der Fassade mit ihrem Dreiecksgiebel und den drei mächtigen, heute bis auf ein kleines Pförtchen im Mitteleingang zugesetzten Portalen mit geradem Sturz und darüber kragendem Gesims herausschälen. Durch die erwähnte kleine Pforte, die zum Schutz gegen räuberische Überfälle seit langem zugesetzt ist, betritt der Pilger gebückt eine heute in drei Kammern geteilte Vorhalle, den alten Narthex, und vom ihm aus das Innere des Heiligtums. Der Eindruck ist überwältigend. Die Kirche ist fünfschiffig. Vier Reihen mächtiger, gedrungener Säulen aus rötlichem Kalkstein trennen die Schiffe. Es ist ein Wald von Säulen, wenn wir von einer der Seitenschiffwände gegen die Schiffe blicken. Die aus Rundwulsten und einem eigenartigen Band gebildeten Basen liegen auf einer viereckigen Platte; die korinthischen



GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: WINKEL IM CHORHAUS

Kapitelle beweisen durch die eingemeißelten Kreuze, daß es sich hier nicht um Spolien von heidnischen Tempelbauten handelt, sondern daß sie für den Bau besonders hergestellt wurden. Ein einfacher Balken, der über die Kapitelle läuft, trägt die Sargwand des Mittelschiffes und, in den Seitenschiffen, das Gebälk des hier wie im Langhaus offenen Dachgebälks. Im Mittelschiff sind je zehn, in Seitenschiffen je elf Säulen von sechs Meter Höhe in einer Längsreihe. Die Schiffe waren ursprünglich mit einer flachen Decke versehen und viele Pilger rühmten ihre Pracht; heute ist der Dachstuhl der ganzen Kirche offen. Die Fenster des ganzen Baues sind rundbogig geschlossen. An den Sargwänden des Langhauses lassen sich noch die Reste der alten Mosaiken erkennen. Die farbigen Glaswürfel sind auf Goldgrund gesetzt. Engelsgestalten, Halbfiguren von Vorfahren Christi, pittoreske Vasen mit Rankenwerk und Inschriften, die sich auf wichtige Konzile beziehen, bilden den Inhalt ihrer Darstellungen. Sie sind sehr dekorativ, zeigen aber doch stark den damaligen Tiefstand der byzantinischen Kunst.



GEBURTSKIRCHE IN BETHLEHEM: DER EINGANG

Der imposante Chorbau erhält seine eigenartige Wirkung durch drei kleeblattförmig ngeordnete Apsiden. Der Mittelraum des Chores ist in der Breite des Langhausmittelchiffs erhöht. Von jeder Seite führen drei Stufen zu ihm hinauf. Diese eigenartige Erscheinung wird durch die unter ihm gelegenen heiligen Grotten bedingt. Das Chorhaupt er Geburtskirche war bis vor kurzer Zeit vom Langhaus durch eine Mauer, die bis zur Höhe des Langhausgesims durchgeführt war, getrennt. Daß durch sie die große eineitliche Wirkung der Kirche völlig zerstört wurde, beklagte jeder Besucher. Die Chorpsis wird von dem schmalen Transsept durch doppelte Treppung in der Breite der eitenschiffe weggeschoben. Die basilikale Form ist auch im Chorhaupt beibehalten. Je ine Säule und ein Pfeiler mit denselben korinthischen Kapitellen wie im Langhaus ragen die Sargwände des Querschiffs und des eigentlichen Chorraumes. Die so über as Transsept fortgeführten Seitenschiffe enden nach einem, bzw. zwei Jochen gerade.

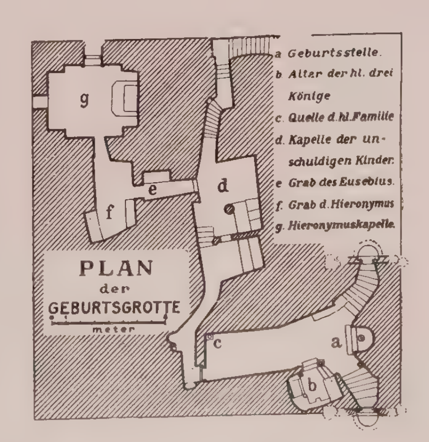


GEBURTSKIRCHE ZU BETHLEHEM: INNENANSICHT

DIE GEBURTSSTÄTTE CHRISTI IN DER GROTTE ZU BETHLEHEM

Die Apsiden des Querhauses schmückten einst ebenfalls Mosaiken, die Szenen aus dem Leben des Herrn vorstellten: den Einzug in Jerusalem, die Szene mit dem ungläubigen Thomas und die Himmelfahrt. Die Kirche ist durchaus einheitlich in sauber verarbeiteten Hausteinquadern erbaut. Da das Quaderwerk außen jetzt überall zutage liegt, ist leicht zu konstatieren, daß alle Mauern, auch die Apsiden, bündig sind. Gerade beim Anschluß des Chorbaues an das Langhaus fällt das Durchgehen der Quaderlagen besonders ins Auge. Eine so peinlich genaue Zusammenpassung eines neuen Bauteiles mit einem älteren erscheint technisch doch kaum möglich. An einer Stelle müßte bei einem Bau von solcher Ausdehnung für die Werkleute eines Neubaues der Moment kommen, wo ein Kompromiß nicht zu umgehen wäre. Aber hiervon ist nirgends etwas zu bemerken.

Die Geburtsgrotte der Tradition liegt unter dem Chore. Zwei Treppen führen von hier hinab in die Stallhöhle, wo sich einst das Wunder der Menschwerdung Christi vollzog. Ein silberner Stern mit der Umschrift: »Hic de virgine Maria Jesus Christus natus est« bezeichnet die heilige Stelle. Die Höhle, die gemauerte Wände besitzt, ist ohne jeden architektonischen Schmuck, nur den Boden bedecken Marmorplatten, und 32 silberne Lampen erhellen den Raum mit gedämpftem Licht. Daneben liegt der kleine, den lateinischen Katholiken gehörige Raum, wo die Krippe gestanden, und im anschließenden Gewirr von Höhlen wird das Grab der Hl. Hieronymus und Eusebius gezeigt. Auch an die übrigen Plätze dieser Höhlen hat die Tradition Geschehnisse aus der Zeit der Geburt des Herrn geknüpft.



Für die Geschichte der christlichen Architektur ist die Marienkirche in Bethlehem von größter Bedeutung. Dieser Bau, der durch seine eigenartige Bestimmung, als Kirche über den heiligen Grotten von vornherein, wenigstens in der Verbindung von Chor und Langhaus, an kein Schema gebunden sein konnte, sondern zwangsweise einen eigenen, durch das Exzeptionelle der Aufgabe bedingten Weg gehen mußte, wurde trotzdem das Vorbild für viele spätere. Durch sie ist die antike Basilika erstmals in einem Monumentalbau in den christlichen Kult eingeführt. Die eigenartige Choranlage wird allerdings meist vereinfacht, was nicht zu verwundern ist. In Deutschland aber finden wir im 11. Jahrhundert in Köln einen Bau, der mit unserer Kirche die größte Verwandtschaft im Grundriß hat. Es ist Maria im Kapitol, und andere Kölner Bauten übernehmen später dieses Schema. Es wäre verlockend, hier Zusammenhänge zwischen Morgenland und Abendland zu suchen, sie blieben aber doch sehr gewagte Hypothesen. Die Kreuzzüge, die diese Verpflanzung des nur in Syrien erhaltenen Bautyps nach dem Westen verständlich machen würden, begannen erst am Ende des Jahrhunderts. Möglich wäre und erklärlich für diese eigenartige Chorlösung, wenn wir ein Zwischenglied in einer der ähnlichen lombardischen Kirchen des 10. Jahrhunderts annehmen.

KARL BURGER
ZU SEINEM 50. GEBURTSTAGE

Von JOHANNES SCHUMACHER-Bonn

Am 26. November dieses Jahres vollendete der bekannte Plastiker Professor Karl Burger sein 50. Lebensjahr. Schon früher wurde häufiger in dieser Zeitschrift über ihn berichtet. Im Jahre 1912 widmete ihm die christliche Kunst das Dezemberheft des IX. Jahrganges (1912—13). Dreizehn lange, ungewöhnlich ereignisreiche Jahre sind seit damals verflossen. Auch für Karl Burger blieben sie nicht ohne Bedeutung, fügten sie doch vielen erfolgreichen früheren Jahren eine Anzahl neuer hinzu. An und für sich bedeuten 50 Jahre noch kein langes Leben, aber das Leben Burgers ist so ungewöhnlich reich an Erfolgen und wir haben es zudem mit einer so bahnbrechenden Persönlichkeit zu tun, daß es wohl lohnt, ergänzend sich zum zweiten Male in diesen Blättern ausführlicher mit dem Künstler zu beschäftigen. Allen jenen Lesern, denen der genannte Jahrgang nicht vorliegt, seien hier nochmals die Lebensdaten genannt. Er wurde geboren am 26. November 1875 zu Tännesberg in der bayerischen Oberpfalz. Bei dem dortigen Schulmeister Zimmermann lernte er Lesen, Schreiben und Rechnen. Frühzeitig erkannte dieser das außergewöhnliche Zeichentalent des Knaben, das er nach besten Kräften, ebenso wie das Beobachtungsvermögen förderte. Nur mit dem Ausdruck der größten Verehrung spricht Burger von diesem alten Lehrer. Durch einen Onkel mütterlicherseits, der Geistlicher war, wurde ihm im Jahre 1889 der Besuch der Schnitzschule zu Partenkirchen ermöglicht.

Einen entschiedenen Schritt zur künstlerischen Laufbahn hin bedeutete für Burger der Besuch der Kunstgewerbeschule in den Jahren 1893—96. In den folgenden Jahren wanderte er durch Sachsen, Preußen, Böhmen, Österreich und Belgien. 1896—1901 sehen wir ihn in der Bildhauerklasse der Kunstakademie zu München unter Sirius Eberle, die er mit dem Erfolg besuchte, daß er für seine Schlußarbeit »Wieland der Schmied« die große silberne Medaille erhielt. Die ersten Jahre seiner Selbständigkeit brachten den jungen Künstler energisch mit dem praktischen Leben in Berührung. Er betätigte sich als Steinmetz, Stukkateur, Bildhauer, Maurer usw., wie es eben kam. Im Jahre 1904 erfolgte seine Berufung zum Leiter der Plastikklasse der Kunstgewerbeschule in Aachen. 1908 führte ihn eine Studienreise nach Amerika.

Die Heimat Burgers, die auch heute noch in mehreren Stunden Entfernung keine Eisenbahn aufweist, begünstigte die Entwicklung origineller Charaktere! Burger wurde und blieb ein Mensch, äußerlich voll Kantigkeit und Derbheit, innerlich fast mit einem kindlich frohen Gemüt, eben ein Süddeutscher und Bayer von echtem Schrot und Korn. Daß er es als solcher in Aachen, bei einer Bevölkerung von ganz anderer Blutmischung, gerade nicht leicht hatte, ist wohl zu verstehen. Aber sein dortiger Aufenthalt war sozusagen ein großer einheitlicher Erfolg. Von den dort geschaffenen Werken sei nur erinnert an die berühmte Gruppe »Abschied« auf dem Friedhof der Sonderausstellung für christliche Kunst Aachen 1907, ferner den herrlichen Brunnen des wehrhaften Schmiedes,

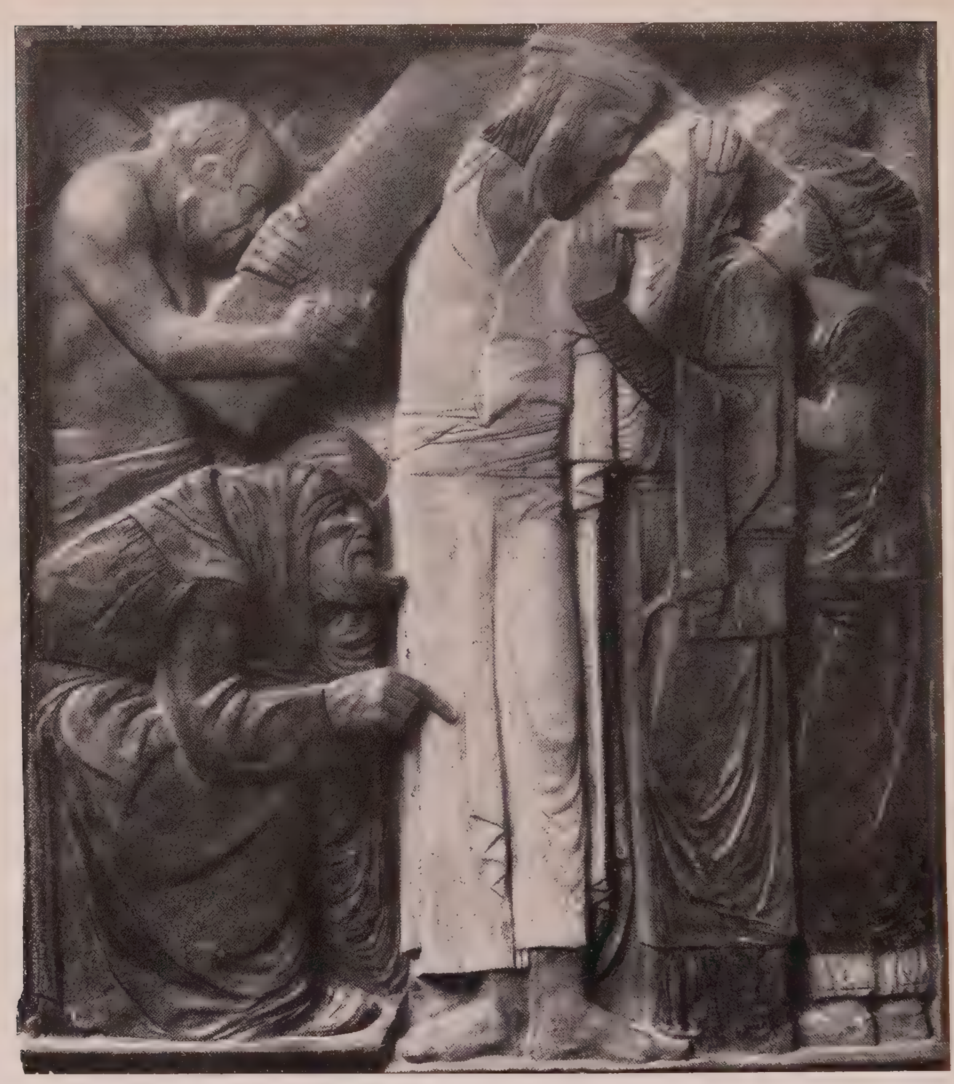


KARL BURGER: II. KREUZWEGSTATION, AACHEN, CAMPOSANTO 1912

heute nahezu ein Wahrzeichen der alten Kaiserstadt und ein Symbol der Tapferkeit seiner Bewohner, den Hippokampenbrunnen vor dem Bahnhofe, den Memorienleuchter zum Andenken an den Prälaten Nottebaum in der Stiftskirche St. Adalbert, die Kreuzwegstationen für den Aachener Camposanto, und für Malmedy die Plastiken am Treppenaufgang und Portal von St. Luzia in Stolberg, an der Baugewerkschule und dem großen Schwimmbad zu Aachen usw. Schon diese Aufzählung zeigt, wie viele und wie verschiedenerlei Aufgaben damals an Burger herantraten. Die meisten der genannten Werke wurden in dem erwähnten Aufsatz des Herrn Prälaten Staudhamer in der »Christlichen Kunst« ausführlich besprochen und abgebildet.

Heute wollen wir uns mit der künstlerischen Tätigkeit Burgers rund innerhalb des letzten Dezenniums befassen. Im Jahre 1913 schuf er u. a. Reliefs mit den Symbolen der verschiedenen Erdteile. Die Darstellungen waren besonders gut in den Raum komponiert, alles Nebenwerk nahezu stilistisch angedeutet, aber klar zu erkennen. Im Jahre 1914 kam der schon erwähnte Kreuzweg für Malmedy an die Reihe. Es sind farbig getönte Reliefs mit verhältnismäßig naturalistischen Darstellungen. Die Ausführung eines Gedächtnismales von ganz origineller Form hatte Burger im Jahre 1914 für Helgoland durch eine Konkurrenz errungen. Es ist ein hoher Flaggenmast, der zum Andenken an die Besatzungen der dort verunglückten Torpedoboote S 178 und G 171, sowie des nördlich von Helgoland durch einen Orkan vernichteten Zeppelinkreuzers L 1 errichtet wurde. Der Sockel zeigt vorne das Bild eines knienden Matrosen, der im stillen Gebete der toten Kameraden gedenkt.

Ein Werk, das mehr noch als das vorgenannte Burgerschen Charakter besitzt, diesmal allerdings in höchster Potenz, kam im Jahre 1915 heraus. Die Stadt Aachen wollte, wie alle andern Städte von vaterländischer Reputation, auch eine Figur zum Benageln haben. Karl Burger erhielt den Auftrag einen Roland in Holz zu schnitzen. Er schuf die Figur in seltener Ursprünglichkeit ohne jede Anlehnung an irgendeine andere Rolandfigur als Relief. Er übertraf in diesem Bilde den Charakter der Wehrhaftigkeit seines berühmten wehrhaften Schmiedes und der St. Georgsfigur des Borkener Brunnens noch bei weitem. Ja, man muß sagen, daß die höchste Möglichkeit, eisernen unbeugsamen Trotz auszudrücken, mit der Figur dieses breit und unverrückbar dastehenden Kriegers restlos erschöpft erscheint.



KARL BURGER: IV. KREUZWEGSTATION, MALMEDY 1914

Das Rolandrelief war noch im Stadium des absoluten Siegesbewußtseins geschaffen. Doch allmählich wurden die Zeiten ernster. Die Opfer des Krieges sind kaum noch zu zählen. An Burger tritt eine neue Aufgabe heran, er muß Grabdenkmäler schaffen. Das Thema war ihm zwar nicht fremd, wie er durch das erwähnte Monument des Aachener Ausstellungsfriedhofes bewiesen hatte. Aber das war ein Denkmal von fast griechisch klassischer Ausgeglichenheit. Das Gedächtnismal des Pfarrers Ritzerfeld zu Stolberg hatte fast eine fröhliche Note, der Memorienleuchter des Prälaten Nottebaum einen mehr liturgischen Charakter, jetzt mußten Denkmäler von soldatischer Schlichtheit geschaffen werden. Und Burger meistert auch diese Aufgabe wie kaum ein zweiter. Beweis dafür sind fast alle Grabdenkmäler, die er im Laufe der folgenden Jahre geschaffen hat. Wie sah es damals aus und steht es vielfach noch heute auf dem Gebiete des Grabdenkmalwesens? Protzenhafte Materialverwendung, unkünstlerischste Formengebung, unorganische und unharmonische Eingliederung sind die betrübenden Eigentümlichkeiten dieses für künstlerisches Schaffen doch besonders geeigneten Reiches. Das muß man sich vor Augen halten, will man die Leistungen Burgers als Grabmalschöpfer richtig würdigen.

Doch nun zu Burgers Grabmalschöpfungen selber. Schlicht und einfach ist das Grabkreuz des Kanoniers J. Bruck. Zwei andere Grabmäler auf dem Ehrenfriedhof zu Aachen zeigen über kubischem Sockel den griechischen Helm als oberen Abschluß, oder, bei dem

Denkmal Bartels, die deutsche Sturmhaube. Das Grabmal Kamp zeigt auf der mit einem Giebel gekrönten Vorderseite das Relief eines fast griechisch schönen Krieger-Jünglings. Auch die Nicht-Krieger-Grabdenkmäler werden von Burger dem Ernst der Zeit entsprechend vereinfacht. Bei dem Denkmal für den Oberbürgermeister Veltman nimmt e Rücksicht auf die Architektur des Aachener Camposanto, in dem es aufgestellt ist. Über ganz schlichtem Sockel stehen unter Rundarkaden drei Gestalten von antik-römischer Formengebung. Dieses Denkmal aus Untersberger Marmor ist ein Musterbeispiel für eine organisch aufgebaute, vornehm wirkende Gedächtnistafel. Wesentlich komplizierter ist das Grabmal der Familie Otto Neu. Über dem steilen Deckel eines hohen Sarkophages steigt die unbekleidete, den Mantel als Hintergrund nehmende Seele den Berg zum ewigen Licht empor. Es ist erstaunlich, wie weich Burger, für viele der Meister der harten und starren Formen, den Körper dieser weiblichen Gestalt behandelt hat. Daß Burger in Marmor und weichem Gestein auch realistisch organisches Leben darzustellen vermag, hat er durch die Ausführung manch guter Aktfigur bewiesen.

Noch bedeutender als in seinen Grabdenkmälern ist Burger in seinen Kriegsgedächtnismälern. Einen großen Teil derselben schuf er von Mayen in der Eifel aus, wohin er im Jahre 1922 als Leiter der neugegründeten Steinmetz-Fachschule berufen wurde. Hier war alles neu zu schaffen; der Künstler mußte sich als Organisator bewähren. Aus dem Mayener Gestein, aus dem einst so manches schöne Wege- und Grabkreuz gemeißelt worden, einem Material, das wegen seiner Härte und Wetterbeständigkeit imstande ist, unbeschadet Jahrtausende zu bestehen, wurden jetzt Pflastersteine geschlagen. Es zeugt für den weiten Blick des Mayener Stadtoberhauptes und seiner Stadtverordneten, daß sie in dieser schweren und armen Zeit beschlossen, zur Wiederaufnahme des künstlerischen Schaffens eine Steinmetz-Fachschule zu errichten und als ihren Leiter einen Mann von so bedeutenden künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten wie Karl Burger zu berufen. Diese Tat ehrt die Stadt Mayen so sehr, daß sie in unserm ganzen deutschen Vaterlande, besonders aber allen Pessimisten und Nörglern bekanntgegeben zu werden verdient. Und Burger gewann auch dabei. Er glaubte andere zu lehren und lernte unablässig selber. Zuerst mußte er sich mit den Qualitäten des dort zur Verfügung stehenden Steinmaterials bekanntmachen: diesen Zäh- und Hartbasalten, Basaltlava und Lavatuffen der verschiedensten Farben und Härten.

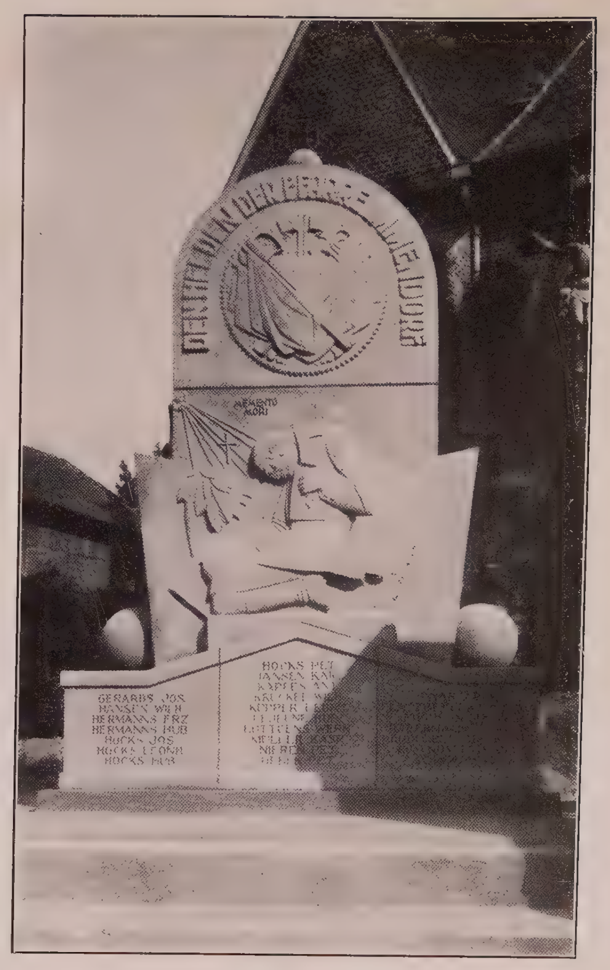
Dem Steinmaterial entsprechend änderte Burger bald seinen Stil. Seine Formen wurden anorganisch streng, prismatisch klar und genau. Burger war von früh an gewohnt gewesen, mit Meißel und Hammer selber den Stein zu bearbeiten. Daher hatte er gelernt, materialgerecht zu schaffen und alles Unwahre und Falsche zu unterdrücken. Vor allem ließ er die Farbe des Steines für seine Verwendung und Gestaltung mitbestimmend sein. Wie war doch der Betrieb an unsern alten Kunstakademien und in den Ateliers der alten »Bildhauer«? Jedes Werk wurde da in Ton geknetet und in Gips umgegossen. Das fertige Modell kam dann nach Carrara oder einer andern Marmorstadt, wo geschickte italienische Steinmetzen es in Marmor übertrugen. Dem Schöpfer des Werkes blieb allenfalls noch eine kleine Nachkorrektur zu leisten übrig. Natürlich ließ sich eine derartige Behandlung nicht jeder Stein gefallen. Vor allem weigerten sich manche deutsche Steine hartnäckig, derartig in Ton geknetete Formen anzunehmen, und Basaltstein war darunter der dickköpfigste und sagte immer wieder »Nein«. Aber man wußte sich zu helfen: derartiges Gestein schied eben für die künstlerische Bearbeitung aus. Und wenn die Mittel nicht für Marmor oder anderes feinkörniges Material reichten, nun dann behalf man sich mit Surrogaten, prägte die Tonmodelle in Zementstücke um. Das war ein Material, das sich jede Vergewaltigung gefallen ließ. Die künstlerische Kultur des deutschen Werksteins ging dabei allerdings zugrunde. Der Geschmack gewöhnte sich schnell an Unechtes in Material und Form. Unsere Friedhöfe, Kirchen und Häuser bevölkerte bald eine Plastik, deren sich unsere Vorfahren bis in die tiefste Seele geschämt hätten. — Seit Jahren beginnt es besser zu werden. Unter der energischen Faust eines Karl Burger und anderer gottbegnadeter Bildhauer wird es sogar von Tag zu Tag besser. Ein schwerer Kampf ist allerdings entfacht. Unser liebes Publikum auf hoher oder minder hoher geistiger Stufe kann und will zum Teil noch nicht mitmachen. Die alten Statuen waren zu süß und das Neue ist so herb. Diesem Neuen muß daher der Krieg bis aufs Messer angesagt werden, zumal so viele die gleiche Gesinnung hegen und nicht wenig Bildner — darf man da wohl Künstler sagen? — im Sinne der alten Plastikindustrie

KARL BURGER: KRIEGERDENKMAL KREUZAU 1921



KARL BURGER: GRABMAL OBERBÜRGERMEISTER
VELTMAN, AACHEN 1917

KARL BURGER: KRIEGERDENKMAL
LUCHERBERG 1921



KARL BURGER: KRIEGERDENKMAL
IMMENDORF 1922



KARL BURGER: BEISPIEL FÜR EINE RHEINISCHE KRIEGER-EHRUNG 1917



KARL BURGER: ST. MICHAEL DETAIL VOM DENKMAL IN LUCHERBERG



KARL BURGER: STERBENDER KRIEGER DETAIL VOM DENKMAL IN IMMENDORF



KARL BURGER: FAMILIENGRABMAL REUTHER IN NEUWIED 1923—24

weiter arbeiten. Mit diesen Worten soll nicht gesagt sein, daß alle, die nicht die herben Formen Burgers annehmen, keine Künstler seien. Auch Burger hat häufig, wenn er weiches, feinkörniges Material zu bearbeiten hatte, wie ich schon erwähnte, organisch weich gestaltet. Daß aber empfindliches, feinkörniges Material für die Denkmalplastik unserer rauhen nordischen Heimat weniger geeignet ist, mag leicht jedem einleuchten. Burger nahm für diese Zwecke das ihm am geeignet scheinende Gestein. An Basalt hatte sich bisher kaum ein Künstler gewagt, und wenn es geschah, hatte er in den seltensten Fällen den harten Stein materialgerecht bearbeitet. Die richtige Lichtwirkung und Bewegung herausgearbeitet zu haben, gelang durch die notwendige prismatische Anordnung der Formen nur einem so hervorragend künstlerisch und technisch befähigten Bildhauer wie Karl Burger. Und diese prismatischen Formen, die den Ton des grauen Steines erhellen, werden sich voraussichtlich schon bald, wie alles Echte, dem Charakter der Natur Entsprechende, Bahn brechen, mögen sie auch einstweilen noch manchem Kunstfreund fremd und unannehmbar erscheinen.

Doch kehren wir endlich nach den langen prinzipiellen Ausführungen zu den Werken Burgers zurück. Nicht immer war es ihm leicht, mit seinen Ideen durchzudringen. Häufig waren es weitblickende Männer, die an den einzelnen Orten sich dafür ins Zeug legten und ein Werk Burgers, trotz der Bedenken kleinlicher, im Alltag stehender Mitbürger, durchsetzten. Ein typisches Beispiel dafür ist der kleine Ort Kreuzau bei Düren. Zur Schlichtung des Streites der Meinungen betr. Aufstellungsort eines Denkmals zog der dortige Bürgermeister Hofmann Karl Burger heran. Burger entschied sich für den sogenannten Mühlenteich und machte sofort bestimmte Vorschläge. Der Teich sollte mit Quadern gefaßt und in denselben das Denkmal gesetzt werden. Die Vorschläge Burgers und sein Denkmalentwurf wurden angenommen und ausgeführt, und seitdem besitzt Kreuzau ein Kriegerdenkmal so schön und originell, daß manche große Stadt das einfache Dorf darum beneiden darf.

Es wären jetzt eine große Zahl Burgerscher Kriegerdenkmäler aufzuzählen, die verdienten beschrieben zu werden. Es kann nur einzelnes herausgegriffen werden, und an Stelle der Worte mögen die Bilder dieses Aufsatzes treten. Bei dem Denkmal zu Lucherberg ladet der Kämpfer über der Stele so weit aus, daß er dem Querbalken eines Kreuzes gleicht. Für die Turmhalle der Pfarrkirche in Viersen schuf der Künstler ein dreiteiliges Relief



KARL BURGER: GAUDEAMUS-BRUNNEN IN BONN 1912—13

KARL BURGER: KRUZIFIX
DETAIL VOM GRABMAL REUTHER IN NEUWIED

KARL BURGER: GRABMAL BARTEL LÜTTGEN
IN KREUZAU 1924



KARL BURGER: HOCHKREUZ IN KREUZAU
BASALT 1924

mit dem auferstandenen Erlöser in der Mitte, der schmerzhaften Mutter zur Linken und dem hl. Michael zur Rechten. Das Relief des sterbenden Kriegers bildet das Hauptmotiv des Kriegerehrenmals zu Immendorf. An diesem Bilde kann man besonders gut die kantige, prismatische Formenwelt Burgers studieren. Alle gebogenen Linien werden möglichst reduziert. Die großen Flächen zwischen graden Linien und scharfen Kanten herrschen vor. Wie stark eine Figur vereinfacht werden kann, zeigt die Gestalt des sterbenden Germanen im Realgymnasium zu Aachen. Komplizierter, aber doch harmonisch, ist der Aufbau des Kriegergedächtniskreuzes zu Baesweiler. Burger hat dort manche Motive schöner alter Eifelkreuze verwertet. Riesenhaft wirkt das hohe Kreuz über einem sarkophagartigen Sockel auf dem Grabe der Familie Reuther zu Neuwied a. Rhein. Der Gekreuzigte erscheint als der einzige und wahre Sieger über Tod und Leben. Standfester ist das gedrungene breite Kreuz des Grabes der Familie Lüttgen zu Kreuzau. Fast löst sich hier die Gestalt des Gekreuzigten wie zum Umarmen des stillen Beters vom Hintergrund los, der mit allerhand interessanten Detaildarstellungen aus der Leidensgeschichte des göttlichen Heilandes bedeckt ist. Von den Kriegerehrenmälern verdienen noch erwähnt zu werden das von Geilenkirchen, ein viereckiger hoher Pfeiler mit einer kreuzgeschmückten Kugel als oberen Abschluß. In Beek erhebt sich über viereckigem Sockel mit der Gestalt eines sterbenden Kriegers im Relief eine Art Obelisk mit den Namen der Gefallenen. Mehr organische Formen zeigt der Halbakt einer Hygiea auf dem Grabe eines Arztes. Bemerkenswert sind hier die scharfen Linien des Gewandes im Gegensatz zur weichen Rundung des Körpers. In starkem Gegensatz dazu steht der nahezu architektonisch-monumentale Aufbau der Pietàgruppe über dem Grabe der Familie Keuser zu Mayen.

Die bisher angeführten Werke genügten eigentlich zum Ausfüllen eines recht langen Lebens. Aber vielerlei hat Burger noch daneben geschaffen. So in Bonn auf einem kleinen Platze an der Universität den sogenannten Gaudeamusbrunnen. Das Becken schmücken Reliefs aus dem Studentenleben, z. B. die Darstellungen des studierenden und sporttreibenden Studenten, der Studentin und Lindenwirtin, des bösen Nachtwächters nicht zu vergessen. Dazu kommen noch als Burgersche Arbeiten Bauplastiken, Ausstellungsplaketten, keramische Reliefs und Ofenkacheln. Etwas länger müssen wir bei den Bildnis-

büsten, deren Burger eine stattliche Anzahl schuf, verweilen. Da ist der Kopf seines Freundes an der Technischen Hochschule zu Aachen, des Kunsthistorikers Geh. Rat Professor Dr. Max Schmid-Burgk. Zäher Wille ruht in diesem Schädel und feiner Sarkasmus spricht aus den Mundwinkeln des Gesichtes. Ein kühner unternehmender Zug zeichnet die Bronzebüste des Malers Bongartz aus, während der Kopf des Dichters Dr. Josef Ponten nahezu ein Wahrzeichen starker innerer Konzentration ist. Frau Dr. Vogt stellt sich in ihrer Büste als vollendete Dame vor. Von Verwandten zeigt Burger im Relief das Bild eines Onkels, aus dem Einfachheit und Strenge spricht, sowie das Relief seiner Mutter, das Milde und Güte vermuten läßt. Wie stark Burger zu charakterisieren versteht, beweist seine Kleinplastik-Büste des Kaisers Tiberius. Wohl nie wurde dieser so wesensgetreu dargestellt, wie in diesem kleinen Werkchen Burgers, der neben seinen großen monumentalen Arbeiten ebenso ausgezeichnete Kleinplastiken geschaffen hat, wie man es von einer Faust, die den Basalt zu meistern versteht, nicht erwarten sollte. Es müßten auch noch die malerischen Leistungen Burgers gewürdigt werden, aber das wird vielleicht einmal in einem besonderen Aufsatz geschehen. Heute wollen wir alle dem Künstler und Menschen Burger zur Vollendung seines 50. Lebensjahres von Herzen Glück wünschen und der Hoffnung Ausdruck verleihen, daß er noch manches Jahrzehnt uns mit stets gesteigerten Werken beschenken möge.



KARL BURGER: SCHRIFTTAFEL 1925

Rundschau

Ausstellungen

DIE GROSSE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

Modernes deutsches und Düsseldorfer Kunstschaffen

Es ist eine zum Nachdenken Anlaß gebende Tatsache, daß die (allerdings recht hübsch aufgezogene) Jagd- und Fischerei-Ausstellung einen um vieles zahlreicheren Besuch aufweist, als die große Kunstausstellung, woraus man die Folgerung ziehen müßte, daß die Zahl der Jagd- und Angelfreunde in der Kunststadt Düsseldorf größer ist als die der Kunstliebhaber. Für eine Kunststadt wäre das gerade kein Ruhmestitel, und ein solcher ist es ebensowenig, daß die Bürgerschaft und leider auch weite Kreise der eingesessenen Künstler, namentlich der älteren Generation ein selbstgenügsames Malkästlertum pflegen, von dem verblichenen Glanze der Malkastenzeit zehren und dabei den Zusammenhang mit der Kunst von heute und morgen verloren haben. Diese Teilnahmslosigkeit der Bevölkerung unserer rheinischen Kunstmetropole ist um so bedauerlicher, als eine große Zahl strebsamer jüngerer Kräfte hier am Werke ist, und unter Mühsalen, Kämpfen und Opfern zum Teil recht beachtenswerte Leistungen zustande gebracht hat. Wer da weiß, wie schwer heute dem jüngeren, noch nicht anerkannten Künstler der Kampf ums Dasein sich gestaltet, der sollte, statt sich schroff ablehnend oder teilnahmslos zu verhalten auch einmal daran denken, daß unserer Jugend, der unter widrigen Zeitläuften so mutig ringenden, ein gutes Wort, ein wenig Aufmunterung die Spannkraft zu verleihen imstande ist, die sie braucht, um in solcher Zeit nicht zu erliegen.

Der neue Leiter der Düsseldorfer Akademie, Dr. Kaesbach, hat als Organisator der modernen Abteilung diesmal eine Art Wettbewerb zwischen Jung-Düsseldorf (Köln blieb unberücksichtigt, was

sehr zu bedauern ist) und den Kunstleistungen unserer sogenannten Prominenten im Reich veranstaltet, indem er an eine kleine Zahl heute im Vordergrunde des Interesses stehender auswärtiger Künstler Einladungen verschickte, denen diese sehr bereitwillig, aber nicht gerade immer mit Spitzenleistungen nachgekommen sind. So muß man sich ärgern, daß einige unserer Führenden, wie zum Beispiel Lovis Corinth, Liebermann und Slevogt, es anscheinend nicht für nötig gehalten haben, für die große rheinische Ausstellung besondere Anstrengungen zu machen. Von den Führern des modernen Expressionismus ist Ernst Ludwig Kirchner besonders reich vertreten, aber er kommt nicht aus der Untermalung heraus, und sein einziger Versuch uns einmal mit Plastik aufzuwarten, ist ein Versuch mit unzureichenden Mitteln geblieben. Interessant ist übrigens zu sehen, wie dieser plastische Versuch — es handelt sich um die Holzgruppe Freunde — aus dem gleichnamigen Gemälde unmittelbar herauswächst. Kokoschka ist in seinem Bestreben, die naturhafte Form zugunsten der Farbe zu unterdrücken, soweit gegangen, daß man vor Bildern wie Frau und Sklave oder Saul und David ratlos steht und ohne die Hilfe des Kataloges niemals dahinterkäme, was der Künstler eigentlich darstellen wollte. Kokoschka teilt sich mit dem unseres Erachtens maßlos überschätzten Plastiker Ludwig Gies in einen Saal. Leere formalistische Spielereien wie die Bauplastik »Frau mit Blumen« stehen hier neben Kleinskulpturen, die von mexikanischen Holzschnitzereien angeregt zu sein scheinen und um so peinlicher wirken, als man das Geschraubte und Gekünstelte nur allzu deutlich verspürt. Die Plastik ist überhaupt das Stiefkind der Ausstellung. Die ungünstige wirtschaftliche Lage unserer Bildhauer und die hohen Bahntarife machen es den meisten unmöglich, auswärtige Ausstellungen mit größeren Arbeiten zu beschicken. Die einzige Großplastik, die von auswärts nach Düsseldorf gekommen ist, begrüßen wir freudig in Barlachs aus mächtigen Eichenblöcken zusammengefügter Kaminumrahmung. Hier ist das Glück stillen und trauten Beisammenseins in drei Gruppen lesender, schwärmender und ruhevoll lagernder Menschen mit jener Eindringlichkeit geschildert, wie sie nur Barlach aufzubringen vermag. Rudolf Belling schwelgt in seinen abstrakten Formvorstellungen, die letzten Endes nur ihm selbst verständlich sind, Ernesto de Fiori, eine unserer großen Hoffnungen, scheint sich, wie auch Edwin Scharff, zu reifer Meisterschaft durchgerungen zu haben. Renée Sintenis hat ein Glasschränkchen mit ihren liebenswürdigen Tierstatuetten gefüllt, die sie ähnlich schon öfters gezeigt hat und die daher keine Überraschung mehr bieten. Was aus Düsseldorf an Plastik auf die Ausstellung gekommen ist, scheint uns nicht eben belangreich. Ernst Gottschalk wandelt ebenso wie Emil Jungblut in den Bahnen Barlachs, Albert Lindner zeigt einen sehr durchgeistigten Mädchenkopf, Johannes Knubel und Joseph Rübsam versuchen monumentale Wirkungen zu erreichen, und des Erstgenannten Gipsmodell eines überlebend großen, jungen Weibes würde man sich gerne in Stein als Schmuck eines öffentlichen Saales vorstellen.

Zur Malerei zurückkehrend, möchten wir Carl Hofers stark vereinfachende auf großen Kontur und breite Flächenwirkung ausgehende Spaziergangsszene hervorheben, von Pechstein die formenstarken Steinträger. Kandinsky, Campendonk und Klee pflegen ihre eigenbrötlerische intellektuelle Kunst, die vom Gegenständlichen ganz abstrahiert und Farbenklänge zusammenstellt, die wie die Töne in der Musik durch sich selbst wirken wollen. Der alte Christian Rohlfs, Feininger, Beckmann, Schmidt-Rottluff, Gleichmann und Otto Müller-Breslau bewegen sich in ihren bekannten Bahnen, ohne durch Neues zu überraschen.

Die Düsseldorfer haben gegen diese »Kanonen« einen schweren Stand, aber sie halten sich ganz wacker. Otto Dix ist unstreitig ihr stärkster Mann. Das grausam realistische Doppelbildnis seiner Eltern steht allerdings demjenigen nach, das unser Kölner Museum erwarb, aber es darf sich in jedem anderen Zusammenhange sehen lassen. Das skurrile, an Wiertz anklingende Bild der Irrsinnigen gehört trotz stupender Mache wie auch das Karikaturporträt Herbert Eulenbergs zu jenen literarisch angekränkelten Bildschöpfungen, die ein Dix gar nicht nötig hätte, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, weil er in sich genug Maler ist. Sein Nachbar Werner Heuser hat sich allzu offenkundig Hofer als Vorbild genommen, und Jakob Fischer in seinem großen Bilde der klugen und törichten Jungfrauen macht eine Anleihe bei den englischen Präraffaeliten. Werner Peiner pflegt seine altmeisterlich beeinflußte Kunst und leistet Bemerkenswertes in der Wiedergabe von Seidenstoffen in zwei Damenbildnissen und von Orchideen in seinem minutiös durchgeführten Stilleben. Heinrich Nauen macht in einem farbig sehr lebendigen Sankt Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, einen neuen Versuch, sich monumental auszuwirken. Auch Wilhelm Schmurr strebt erfolgreich nach monumentalen Wirkungen, indem er aber mehr die Zeichnung, als die Farbe sprechen läßt. Vom Jungen Rheinland ist Wollheim der Betriebsamste. Sein Wollen ist groß, und in seiner Abendmahlskomposition versucht er etwas Neues, indem er lediglich durch den Gegensatz zwischen der lichten Gestalt Christi und der riesengroßen, in Dunkel gehüllten, unheimlichen Figur des Judas, der sich drohend entfernt, zu wirken sucht.

Von anderen Mitgliedern des Jungen Rheinland beteiligt sich Peter Ludwigs mit einem seiner ansprechenden Industriebilder, Heinz Tappeser mit einem guten Bildnis, Fritz Feigler mit einem eigenartigen Stilleben, das allerhand Speicherkrempel gegenständlich ausgezeichnet wiedergibt, während Joseph Bell eine dunkeltonige italienische Vedute und Paul Bindel die Figur einer sitzenden Frau beisteuert, die ein vorzügliches Stück Malerei ist. Die Mitglieder dieser Künstlergruppe sind dann auf einem viel beachteten, aber allzu photographenmäßig zusammengestellten Gruppenbildnis Artur Kaufmanns mit ihrer originellen Künstlermutter Frau Ey und einigen Freunden vereinigt.

Die sehr sehenswerte Architektur-Abteilung im ersten Stock ist von Wilhelm Kreis zusammengestellt und bringt die Entwürfe aus der Düsseldorfer Rathaus-Konkurrenz und Pläne anderer großer Bauaufgaben der Gegenwart, von denen der groß gedachte Entwurf von Wilhelm Kreis für die neue Rheinfront am Kunstpalast, Fahrenkamps Lochnerturmhaus in Aachen, Alfred Fischers eigenartige Industriebauten, Körners neue Börse in Essen, Poelzigs Festspielhaus für Salzburg und Fritz Schumachers Siedlungspläne für Köln hervorgehoben seien.

Walter Bombe



WEIHNACHTSKRIPPE VON PROF. FRANZ GUNTERMANN-BIELEFELD

KUNST IN DUISBURG

Wenn die rheinischen Städte, und selbst die Hauptstadt Köln, sich in diesem gesegneten Ausstellungsjahr mit je nur einer Jahrtausend-Ausstellung begnügt haben, so hat die Stadt Duisburg bisher nicht weniger als fünf solcher Jahrtausend-Ausstellungen veranstaltet, die, was besonders hervorgehoben sei, in einer sehr geschmackvollen Weise aufgezogen, der bisher durch Kunstgenüsse nicht verwöhnten Bürgerschaft eine Fülle des Anregenden geboten haben. Diese Duisburger Ausstellungen haben weniger durch die bloße Mannigfaltigkeit des Gebotenen der Schaulust der Besucher Zugeständnisse gemacht, als vielmehr durch Vorführung ganzer Gebiete der niederrheinischen Kunst Verständnis und Liebe für die gute Sache zu wecken versucht. So vermittelten zwei Ausstellungen einen Überblick über die ältere rheinische Kunst und Volkskunst unter Hervorhebung des Niederrheins, eine dritte brachte das Werk eines Künstlergenius ersten Ranges, des Duisburgers Wilhelm Lehmbruck mit 41 plastischen Werken und einer Fülle von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Arbeiten und erfüllte so eine Ehrenpflicht seiner Vaterstadt. Die vierte Ausstellung war dem neuzeitlichen Industriebau gewidmet. Die starke konstruktive Logik dieser Zweckbauten, das völlig Neue der im Industriebau zu gestaltenden Baugedanken hatte schon auf der soeben abgeschlossenen Essener Bauausstellung viel Anregendes gebracht. Hier in Duisburg aber stand nur dieses wichtige Problem zur Diskussion, nicht, wie das in Essen der Fall war, im Rahmen der gesamten Baukunst unserer Zeit. Im Adel der Bauform, so heißt es im Vorwort des Kataloges, soll die Arbeit der gesamten Bevölkerung des Industriegebietes ihren tieferen Sinn erblicken. »Es ist eine Frage von höchster Wichtigkeit, von Bedeutung für die Geschichte des menschlichen Geistes, ob und wann es gelingen wird, die technischen Errungenschaften selbst zum Ausdruck einer höheren Wirklichkeit werden zu lassen, zu dem, was die Geschichte als den Stil einer Zeit bezeichnet«, so sagt Peter Behrens in seinem Geleitwort zum Katalog der Duisburger Schau. Heimatkunst zu schaffen im Sinne einer Umschmelzung der überlieferten Form in neue Konstruktionen, die durch die Bedürfnisse der kühnen Ingenieurwerke unseres Industriegebietes gegeben sind, mit neuen Baustoffen, zu neuen Zwecken, allein zur Gliederung der Flächen, der Linien, der Baumasse, durch neue Rhythmen zu neuem geistigen Gehalt zu kommen, — das als Hauptgedanken klar herausgestellt und formuliert zu haben, war eine bedeutsame Tat des jungen Duisburger Museumsleiters Dr. Hoff, um so mehr, als der scheinbar so selbstverständliche Gedanke des engen Verbundenseins von technischer Konstruktion und künstlerischem Gestalten im Industriebau bisher nur ausnahmsweise verwirklicht worden ist.

Die soeben eröffnete fünfte Duisburger Jahrtausend-Ausstellung, der noch weitere Ausstellungen folgen werden, bringt eine erste Auswahl rheinischer Kunst der Gegenwart. Daß nicht eigentlich in der rheinischen Kunstmetropole Düsseldorf die neue Kunstgesinnung zuerst Ge-

stalt gewann, sondern in Krefeld, wo sich um den Deutsch-Holländer Johann Thorn-Prikker und um Heinrich Nauen eine Schar junger Künstler scharte, und in Bonn, wo der leider so früh verstorbene August Macke der Mittelpunkt eines Kreises gleichgesinnter Freunde wurde, führt diese Ausstellung ebenso eindringlich vor Augen, wie den Anteil, den nunmehr auch Düsseldorf wieder im Kunstleben unserer Zeit gewonnen hat. Von Thorn-Prikker sind die Glasmalereien für die Kapelle des Gesellenhauses in Neuß von 1911, den ersten Bau, den Peter Behrens im Rheinlande ausgeführt, zu sehen. Unbegreiflicherweise als unkirchlich abgelehnt, wurden sie durch den Pfarrer Geller damals zurückgekauft. In ihrer vollen, glühenden Farbe, die starke Gegensätze aufweist, wetteifern diese Glasgemälde mit den schönsten mittelalterlichen Leistungen dieses Kunstzweiges im Rheinland. Mehrere Kartons, ein geschmackvolles Intarsia-Kästchen und eine große frühe niederrheinische Landschaft, ganz aus kleinen Farbentupfen zusammengesetzt, die sich erst auf der Netzhaut des Beschauers in einiger Entfernung vereinigen, geben wenigstens eine Vorstellung von der Entwicklung und dem Wollen dieses großen Gestalters. Sein Schüler Alois Wendling verarbeitet Anregungen des Meisters in einer streng formal aufgeteilten Madonnenkomposition und in der Klage Rachels über den Mord der bethlemitischen Kinder. Heinrich Nauen ist mit sehr gekonnten Akten, mit seinen großen figürlichen Kompositionen, mit Bildnissen, Landschaften, delikaten Blumenstücken und Radierungen so vertreten, daß sein großes Können voll in die Erscheinung tritt. Sein Schüler Adolf Laufenberg zeigt zwei beachtenswerte großfigurige Arbeiten, einen Mädchenakt und eine Blinde, die von einem Kinde geführt wird.

In dem Bonner Kreise war August Macke der stärkste Anreger. Sein etwas älterer Vetter Helmuth, der in dem künstlerischen Wettstreit zwischen beiden schon nach kurzer Zeit von einem Gebenden zu einem Nehmenden wurde, zeigt eine Folge oberbayerischer Landschaften. Dem Gedächtnis August Mackes ist eine ganze Koje gwidmet, in der seine Entwicklung von den frühen Tegernseer Landschaften bis zu den letzten reifen Arbeiten in ihren Hauptetappen verdeutlicht wird. Dem Zauber der flackernden Farbe gerade dieser seiner letzten Arbeiten wird sich kaum jemand zu entziehen vermögen. Von den Künstlern seines Kreises sind Hans Thuar und der verstorbene Paul Seehaus, der letztere namentlich durch vorzügliche Radierungen vertreten.

Von Kölner Künstlern zeigt Peter Hecker Aquarelle und eine Skizze zu den Wandgemälden in Sankt Mechtern, Johannes Geferath die bekannten zartfarbigen Pastelle von seiner spanischen Reise. Die Hauptrichtungen der Düsseldorfer Gegenwartskunst verdeutlichen hier Otto Dix mit seinen veristischen Bildnissen, dann der Kreis der Familie Sohn-Rethel, aus dem der Jüngste, Karli Sohn-Rethel, bedeutsam hervortritt, weiterhin der Schwager, Werner Heuser, der seit langem ganz im Banne Karl Hofers ist, und Richard Schreiber mit seinen Beduinenbildern aus Tripolis. Die Gruppe des jungen Rheinland tritt mit ihrem beweglichsten und gewandtesten Mitgliede Gert H. Wollheim auf den Plan, der seine schon in Berlin gezeigte Mutter mit Kind und seinen Violinspieler zeigt, mit Fritz Feigler, von dem wir den vorzüglich gemalten und ebenso charakterisierten Musikpädagogen hervorheben möchten, der gleichfalls schon in Berlin gezeigt wurde, und mit Baptist Hundt, der unzureichend herausgestellt ist. Die sehr umfangreiche Sonderausstellung von Gabriele Münter-Kandinsky ist auf ihrer Reise nunmehr auch nach Duisburg gelangt. Von Plastikern nennen wir Karl Moritz Schreiner, den Schöpfer des riesigen Steinlöwen auf der Treppe des Marxhauses in Düsseldorf, dessen zahlreiche Katzenstudien wie Vorarbeiten zu jenem Großwerke anmuten, ferner Josef Rübsam mit einer Tierplastik, Bernhard Sopher mit dem Bronzekopf Adenauers und Hein Minkenberg, der viel versprechende Holzplastiken zeigt. Die weiterhin geplanten Ausstellungen rheinischer Kunst der Gegenwart werden das sehr ansprechende Gesamtbild noch mehr vervollständigen und nach allen Seiten abrunden, auch die jüngsten Richtungen zu Worte kommen lassen.

Walter Bombe

Personalnachrichten

Bei der Gewerbeschau 1925, Trier, erhielt die Städt. Steinmetzfachschule Mayen — Direktor Prof. C. Burger — für die Ausstellung eines Musterfriedhofes, dessen Werke aus Mayener Besaltlava und Tuff angefertigt waren, die goldene Medaille.

Bücherschau

Van der Bercken, Erich, und Mayer, August, Jacopo Tintoretto. Ein Text- und ein Bilderband. München, R. Piper und Co., München 1923. 4⁰. Pappband.

Endlich ist auch Deutschland dem temperamentvollsten und schaffensfreudigsten italienischen Maler gerecht geworden, welchen schon im 16. Jahrhundert seine Landsleute, die Venezianer, und der bekannte Künstlerbiograph Vasari so hoch eingeschätzt haben, dessen Ruhm sich im 17. Jahrhundert über ganz Europa ausgebreitet und von dessen Markusbildern in der Scuola di S. Marco Goethe geschrieben hat, „schöne Gemälde, die ich lang lieb habe und immer mehr lieb gewinne". Während im 19. Jahrhundert die französischen Maler, z. B. Manet, in höchster Begeisterung von Tintoretto sprechen und englische Kunstkritiker voll des Lobes über ihn schreiben, haben ihn die Deutschen in derselben Zeit völlig verkannt und sich hiebei von dem wegwerfenden Urteil leiten lassen, das zuerst A. Hirt und Waagen über ihn gefällt haben. Erst in neuester Zeit haben W. Hausenstein, J. Meier-Graefe, K. Scheffler und besonders E. Waldmann die Größe des Meisters zu verstehen begonnen und H. Thode, Wickhoff, Dvořak und Dr. Freiherr v. Hadeln sich um seine wissenschaftliche Erforschung bemüht.

Unsere beiden Verfasser haben zunächst mit einer für unsere Zeit besonders beachtenswerten Gründlichkeit, das Leben, die Tätigkeit und die Würdigung Jacopo Tintorettos uns möglichst anschaulich und recht liebevoll vor Augen geführt und sind dann im 2. Kapitel seiner Stilentwicklung nachgegangen, haben die verschiedensten Einflüsse auf Entwicklung und Gestaltung seiner Kunst aufgedeckt und die einzelnen Phasen seiner Kunst klar und scharf abgegrenzt. Sie haben gründlich mit der bisherigen landläufigen Charakteristik des Naturalismus und Manieris-

mus Tintorettos aufgeräumt, die Beziehungen seiner Kompositionskunst zu Michelangelo gezeigt und sich eingehend mit der Art seiner Bewegungsstellung und seinem Liniensystem, seiner Gruppenbildung und Figurenhaltung, seiner Raumstellung und seiner Detail-Formbildung beschäftigt. Im 4. Kapitel sind seine Farb- und seine Lichtwirkungen behandelt, und das letzte und längste Kapitel ergeht sich so ausführlich über den Inhalt seiner religiösen und profanen Gemälde, daß man dasselbe mit Fug und Recht als eine eigene Arbeit bezeichnen könnte, zumal eine recht gut orientierte Einleitung derselben vorausgeht.

Die Autoren wollten in vorliegendem Werke keine lückenlose Zusammenstellung der fast zahllosen Werke des Meisters geben, sie haben nur seine wichtigeren herausgegriffen und in Wort und Bild festgehalten; sie wollen aber in einem späteren Bande, der noch weiter auf einzelne Fragen eingehen soll, ein kritisches Verzeichnis aller Arbeiten des Meisters bringen. Es ist im Interesse der Wissenschaft mit den Verfassern zu wünschen, daß dies recht bald und mit der vorliegenden Gründlichkeit geschehen wird.

Nicht Willkür, sondern ungewöhnlich große Sachkenntnis hat für den Tafelband die Bilder ausgewählt und deren wichtigste Partien auch im Detail wiedergegeben, auf daß schon das bloße Betrachten der Reproduktionen — und der Verlag Piper bürgt für deren Güte — dem, der heute mehr nach den Linien, statt nach den Buchstaben selber will, schon eine gute Übersicht über die historische Entwicklung und das große Schaffensgebiet des Künstlers vermittelt.

Dr. M. Hartig

H. Bröckhaus. Die Kunst in den Athos-Klöstern 2. Auflage. Leipzig 1924.

Von den 325 Textseiten des Buches sind 286 ein wortgetreuer Abdruck der im Jahre 1891 erschienenen 1. Auflage; die S. 287—295 bringen das berichtigte chronologische Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke, die S. 297—325 Zusätze und Berichtigungen, von denen die Seiten bis 312 auf den sehr interessanten Versuch eines Nachweises entfallen, daß Thomas Morus in seinen Utopien (1516) den Mönchsstaat Athos schildere. Der Verfasser verzeichnet dann die seither erschienene neue Literatur über den Athos und berichtigt, soweit es erforderlich wurde, seine Angaben im Texte. Besonders wichtig und dankenswert sind unter diesen Berichtigungen die besonnenen Ausführungen über das berühmte »Handbuch der Malerei«, die trotz der Anerkennung der späten Entstehung seine Bedeutung betonen Es ist nur bedauerlich, daß B. nicht für diejenigen, die die Ausgabe von Papadopulos-Kerameus nicht zur Hand haben, den Umfang und den Charakter der Fälschungen des Dimonides klargelegt hat, wie auch die Ausführungen G. Leidingers im Kunstwanderer, Jahrgang 1920, S. 46, an diesem Mangel leiden.

Das Werk, das auch die Erzeugnisse der Gegenwart behandelt, gehört seit Jahrzehnten in die Reihe derjenigen Bücher, nach denen zuerst greift, wer sich mit byzantinischer Kunst befassen will. Es wendet sich aber nicht nur an den spezialistisch Interessierten. Sein Studium kann daher allen denen dringend empfohlen werden, denen als Künstler oder Denker das Problem christlich-religiöser Kunst am Herzen liegt. Denn was in diesem Klosterstaate den immanenten Gesetzen folgend geschaffen wurde, ist ein wesentliches Glied von ihr und bietet mancherlei Aufklärung über Kraft und Schwäche des Nur-Beharrens beim Hergebrachten wie über die Formen der Auseinandersetzung des Alten mit dem auf irgendwelchen Wegen zu irgendeiner Zeit selbst in das anscheinend abgeschlossenste Gebiet eindringenden Einflüssen einer anderen Welt.

Rudolf Berliner

Schäffer Emil, Sandro Botticelli. Ein Profil. Mit 80 Gemäldetafeln in Schnellpressenkupferdruck und 8 Handzeichnungen in Lichtdrucken. Berlin, Julius Bard, 1921. 4⁰. Pappband 28 Mk., Leinen 30 Mk.

Schäffer betont in einer kurzen Vorrede ausdrücklich, daß er kein dokumentarisches Material zur Lebensgeschichte des Künstlers, keine Bildanalysen, kein kritisches Verzeichnis der Atelierwerke, überhaupt kein wissenschaftliches Werk, sondern nur das Erlebnis wiedergeben will, das der Maler Sandro Botticelli ihm geworden ist. Und so erzählt er in recht ansprechender Form, welche viel Sachkenntnis verrät, von der Welt, in der sein Meister geboren und aufgewachsen ist und sich ausgebildet hat, er erklärt daraus und aus dem Charakter seines Helden, welcher seinen Beinamen von der Bottega, der Werkstatt seines Vaters Botticelli führt, während sein Geschlecht Fillipi sich genannt hat, seine Kunst. Fürwahr, der Maler hatte, wie selten einer, das Leben erfaßt, und nicht selten wählte er religiöse Themen für seine Gemälde nur, um in denselben das subjektive Leben seiner Mäcenaten auswirken zu lassen, z. B. in der Anbetung der Könige in den Uffizien, welche im Zusammenhange steht mit der Ermordung des Giuliano Medici und welche wohl Botticelli's höchste künstlerische Leistung für das Cinquecento bedeutet. Der Meister war nicht bloß Künstler, er war auch Gelehrter, und Schäffer vergißt nicht, auf sein eigenartiges Verhältnis zur Antike hinzuweisen und deren Auswirkung in seiner Kunst zu zeigen. Auch auf Fra Girolamo Savonarola kommt er zu sprechen und dazu, wie dieses ernsten Mannes ernste Predigten den früher etwas lockeren, übrigens nie verheirateten Künstler auf ganz andere Bahnen gebracht, die später entscheidend seine Kunst beeinflußt haben. Die in London verwahrte Geburt Christi ist zum Beweis herangezogen. Eigentlich schnell kommt der Erzähler über des Künstlers letzten Lebensabschnitt hinweg. Er erklärt aus dem Mangel an edlen Bewunderern seiner Bilder das allmähliche Erlahmen der Kunst und schließlich das lebendige Sterben lange vor dem wirklichen Tode und den Mangel der Trauergäste am Grabe in Ognissanti und die lange, lange, völlige Vergessenheit, der sein Name in Florenz und Italien, ja auf der ganzen Welt anheimgefallen war.

Schäffer hat doch viel mehr geleistet, als er in seiner Vorrede verkündet hatte, und daß seine Schöpfung eine wissenschaftliche Arbeit ist, sagen schon seine aufgeführten Anmerkungen, und recht viele werden für das am Schlusse stehende kritische Verzeichnis aller Werke des Künstlers — nur die vielen Atelier- und Schulwerke sind nicht aufgeführt — dem Autor ebenso dankbar sein wie dem Verlage für die vorzügliche, vornehme Wiedergabe der Bilder.

Dr. M. Hartig

Rom 1925. 6 Kaltnadelradierungen von Theo Blum, Köln. Einmalige Vorzugsausgabe auf Japanpapier. 25 römisch numerierte Exemplare,



THEO BLUM-KÖLN: ENGELSBURG IN ROM
Radierung. (Vgl. S. 87 f.)

vom Künstler signiert. Komm.-Verlag Kunstsalon Hermann Abels, Köln. M. 400.—.

Der Kölner Maler Theo Blum hat einen mehrmonatigen Aufenthalt in Italien dazu benutzt, sechs der schönsten Punkte Roms, nicht immer die bekanntesten, auszusuchen und sie mit der Kaltnadel wiederzugeben. Es sind dies der Blick vom Belvedere, von der Höhe des Monte Pincio sowie vom Aufgange zu demselben an der großen Brunnenschale vorbei auf St. Peter, ferner die Engelsbrücke mit der Engelsburg, die Villa Medici und die kaum bekannte Mulvio-Brücke. Wünschten wir auch die Zeichnung der Architekturen von St. Peter je nach der Entfernung etwas weicher, feiner, so haben wir hier doch, besonders in dem Bilde des Ponte Mulvio, ganz hervorragende Leistungen des Graphikers wie der Druckerei (Sabo, Berlin) vor uns, die auch bereits besondere Anerkennung gefunden haben (Erwerbung durch die Vatikanische Bibliothek, mehrere Kupferstichkabinette und bedeutende Sammler). Die Auflage ist absichtlich klein gehalten, um dieses schöne Werk nur kunstliebenden Kreisen vorzubehalten, da nicht beabsichtigt ist, mit anderen zahlreichen, aus Anlaß des Heiligen Jahres erscheinenden minderwertigeren Publikationen in Wettbewerb zu treten. Die vorsichtig in Passepartouts gefaßten Blätter im Format 46 X 53 cm liegen in einer vornehmen, batikartig in den päpstlichen Farben gehaltenen Mappe. (Vgl. Abb. oben.) Andreas Huppertz

Handbuch des Kunstmarktes (Kunstadreßbuch für das Deutsche Reich und das Ausland). Die Antiqua-Verlagsgesellschaft Hermann Kalkoff, Berlin W 8, Taubenstr. 44/45, bereitet die Herausgabe eines Kunstadreßbuches vor, das sowohl das gesamte deutsche, wie auch das ausländische Material umfassen wird. Dieses Handbuch wird der Mittler zwischen den schaffenden Künstlern, den Sammlern und den Händlern, Kunstverlegern, Auktionatoren sein, sowie auch Kunstgewerblern und ihrer Industrie als ein unentbehrliches Nachschlagewerk dienen. Die Verbreitungsgrenze des Handbuches wird durch Einbeziehung des Auslandes weit über das Deutsche Reich hinausgreifen und dadurch auch für deutsche Kunst und deutsches Schaffen im Auslande werben.

Die organische Struktur wird überdies neben allgemeiner alphabetischer Anordnung vor allem nach Orten gegliedert sein. Behörden und maßgebende Verbände unterstützen die Herausgabe.

Die entsprechenden Aufnahmebogen gelangen jetzt zur Versendung. Eine sorgfältige Ausfüllung und prompte Zurückreichung liegt im Interesse aller angegangenen Kunstinteressierten. Sofern Aufnahmebogen den einen oder den andern nicht erreichen sollten, bitten wir, im Interesse der Vollständigkeit solche vom Verlage einzufordern.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München



Matth. Schiestl 3342 GECHKM

S. Juliana Leodien.

Adoro Te devote, latens Deitas.
Quae sub his figuris vere latitas.
Tibi se cor meum totum subjicit,
Quia Te contemplans totum deficit.

(Thomas Aquinas)



HUBERT LANZINGER: PORTRÄT VON PROF. ALBIN EGGER-LIENZ

CHRISTLICHE KUNST IN TIROL

Anläßlich der Ausstellung »Tiroler Künstler« in Westfalen-Rheinland

Von JOSEF GARBER

In der Vorkriegszeit sprach man in Innsbruck vom Bau eines Künstlerhauses mit Ausstellungsräumen, Ateliers und Versammlungsraum für die Innsbrucker und Tiroler Künstlerschaft, in der Nachkriegszeit war von dem hochfliegenden Plane nichts mehr übriggeblieben als die Klage der künstlerisch Schaffenden, daß ihnen nicht einmal ein ständiger geeigneter Ausstellungsraum zur Verfügung stehe. Inzwischen hatte sich die Künstlerschaft vermehrt. Neue Namen, neue Werke tauchten auf, viele, die Erwartungen erweckten. Es bildete sich eine »Künstlerkammer«, aus ihr heraus traten die bildenden Künstler zu mehreren Gruppen geschlossen mit- und gegeneinander auf, im Zusammenschluß und in den Prinzipien vielfach verschieden eingestellt, einte alle ein negatives und ein positives Element: auf der Schattenseite die Notlage ohne Aufträge und Auswirkungsmöglichkeiten, auf der Lichtseite ein starker Prozentsatz künstlerischer Veranlagung und zähe Schaffensfreude.

Es mußte etwas kommen, was die Zerstreuten sammelte, was die Möglichkeit einer gemeinsamen Aktion gab, ein Ruf, der von allen gehört, alle einte. Und dieser Ruf kam von weit außen her, von der Stadt Gelsenkirchen im Ruhrgebiete. Zur Zeit der größten



ALBIN EGGER-LIENZ: AUFERSTEHUNG

Not im Ruhrgebiete hatte das Land Tirol viele arme Kinder jenes Industriegebietes zur Pflege übernommen. Als Dank lud die Stadt Gelsenkirchen die Tiroler Künstlerschaft zu einer Ausstellung ein; ein schöner rührender Lohn für eine Tat der Nächstenliebe, der in dieser vergeistigten Form eine Ernte auflas, die im Lande zerstreut lag und hier nie zur Aufsammlung gekommen wäre.

Trotz der siebzig Namen, die der schön ausgestattete Katalog der Ausstellung »Tiroler Künstler« aufweist, fehlt noch mancher, den man nur ungern vermißt. Bei der Tatsache, daß es im Lande selbst seit einer Ausstellung im Jahre 1909 nie mehr zu einer gut organisierten gemeinsamen Schaustellung gekommen war, hatte es der vorbereitende Ausschuß schwer genug, das Vorhandene zusammenzubringen, wobei mancher fehlt, mancher nur mit einem Zufallsstück, das er gerade zur Hand hatte, vertreten ist.

Was man sich in weiten Kreisen unter tirolischer Kunst vorstellt, jene erzählende Kleinmalerei, die an Defregger anknüpfend freundlich oder humoristisch gemalte Volksszenen bringt, jene Jagdstücke und Landschaften, die für einen bestimmten Gesellschaftskreis oder für den nach Tirol kommenden Fremden als Andenkenbilder gemalt wurden, das fehlt in der Ausstellung fast vollständig. Es blieb ausgeschieden, absichtlich und vielleicht sogar verletzend für die ältere Generation der Schaffenden und überraschend für jenen Genießenden, der sich unter Tiroler Kunst im Inhalt und Vortrag ein auf heimatlichen Stoff und hergebrachte Art beschränktes Schaffen erwarten würde. Die Entwicklung in der neuen Generation war tiefer gegangen, der Impressionismus hatte sich wenig um das Inhaltliche gekümmert und hatte auch im Berglande neuen Problemen nachgesucht. War er hier auch weniger zu einer Kunst rein optischen Selbstzweckes gekommen, die Lösung von dem Verkrampftsein in Erzählung, Tracht und Objekt, wohl auch von Spekulation auf Durchschnittsgeschmack und Fremdenindustrie hat er sicher gebracht und einer neu orientierten Gegenwartskunst den Boden bereitet für eine neue Bildform, eine neue Verinnerlichung, eine neue Vergeistigung für das Losringen von der Materie. Gewiß erscheint in der Ausstellung das neue Problem des Kunstwollens nicht



ALBIN EGGER-LIENZ: TISCHGEBET

klarer und endgültiger gelöst, als es im gesamten Kunstschaffen der Gegenwart überhaupt der Fall ist, aber der Niederschlag der gewonnenen Errungenschaften ist deutlich zu bemerken und bringt eine Saat zum Keimen, die auf eine gute Ernte schließen läßt. Die Ausstellung zeigt weit fortgeschrittene Künstler, in der Mehrzahl der Bilder aber einen guten Anfang eines neuen Weges nach der geistigen Revolution gegen die wankenden Mauern des Materialismus und seines rein optischen oder naturalistischen Lebens im Bilde.

Andererseits blieb das neuere Kunstschaffen Tirols vor den extremsten Experimenten eines hemmungslosen Expressionismus verschont, der in seinen zügellosen eigenwilligen Erscheinungsweisen nicht über die Achtung der Atelierstudie hinausgekommen, wohl für den Schaffenden und für den beruflichen Beobachter der Neuerfindungen den Wert eines Versuches besitzt, aber als Selbstzweck vor die Allgemeinheit gestellt, der modernen Kunst vielleicht mehr geschadet als genützt hat und die Flucht in die Vergangenheit auch bei vielen Vorwärtssuchenden zur Folge hatte. Wie man auf Bergwegen mit bedächtigem Schritt zu gehen hat, ohne übereilte Hast, aber auch ohne lange Rast, so ging die neuere Kunst des Berglandes vom alten Lagerplatz vorwärts dem Neuland des Stiles zu und fand in der Verbindung eines angeborenen gesunden konservativen Sinnes mit rührigem Interesse für das Vorwärtskommen eine Entwicklungsform, die im Querschnitte des heutigen Kunstschaffens bedeutungsvoll eingelagert ist.

Im Tiroler Volke steckt ein Drang zu künstlerischer Betätigung: die reiche Volkskunst des Landes erzählt von vielen künstlerisch veranlagten Menschen, die ihren Trieb zum Gestalten nicht anders aussprechen konnten als im Schmücken der Gebrauchsgegenstände, im Malen von Votivbildern, Glasgemälden und Marterln, im Schnitzen von Wegkreuzen, Heiligenbildern und Krippen. Die bekannt reichen historischen Kunstbestände des Landes knüpfen sich in allen Kunstepochen an eine zahlreiche Künstlerschar, aus denen oftmals Persönlichkeiten hervortraten, die über eine lokal kunstgeschichtliche zu allgemeiner Bedeutung hinauswuchsen: Michael Pacher, Paul Troger, Johann Holzer, Martin Knoller, Josef Anton Koch, Franz Zauner, Franz Defregger. Das alte Erbe künstlerischer Veranlagung sproßt heute trotz der Ungunst der Zeit in erstaunlicher Fülle in einer Schar



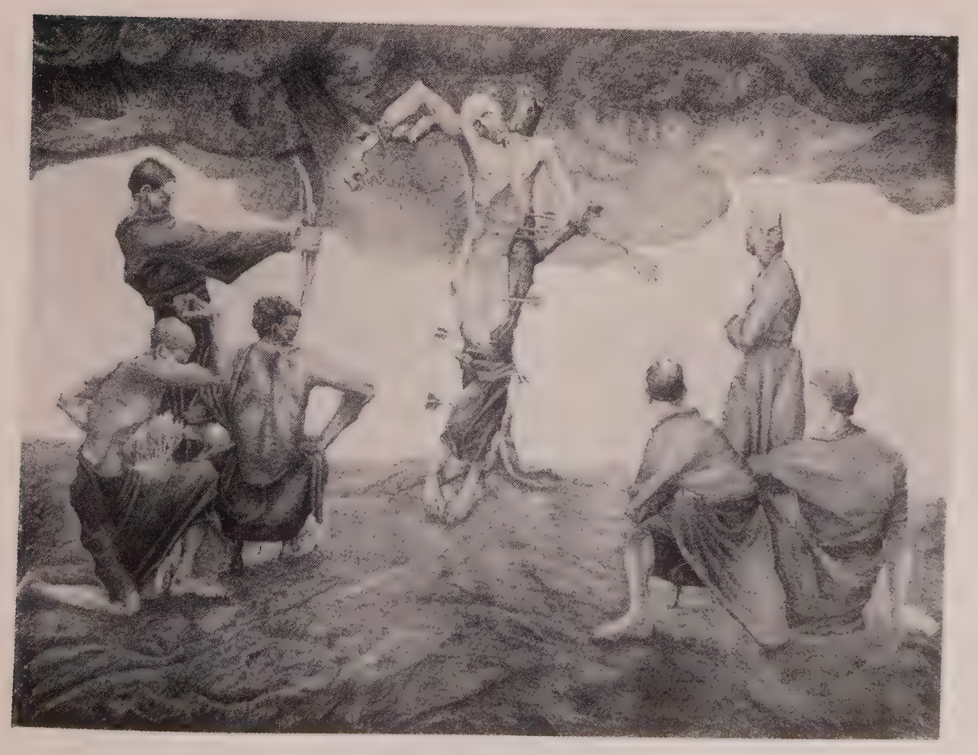
HANS ANDRE: SCHMERZHAFTE MUTTERGOTTES

neuer Künstler weiter und Albin Egger-Lienz hat wieder die traditionelle Führerrolle übernommen. Seine Kunst ist spezifisch heimatlich, aber aus der engeren Heimat lange schon zu allgemeiner Bedeutung hinausgetreten, sie ist spezifisch tirolisch, aber haftete nicht am Objekt und an der Gewandung. Sie besitzt und verkörpert bereits das, was andere anstreben.

So will die Ausstellung »Tiroler Kunst«, die nun von Gelsenkirchen nach Düsseldorf und von dort noch weiter wandert, dem deutschen Volke zeigen, daß im deutschen Süden die alten Traditionen künstlerischen Schaffens, vielleicht unter härteren Bedingungen als sonstwo, lebendig geblieben sind, daß die Kunst im Grenzlande nicht losgetrennt vom Gang der Entwicklung, in der Abgelegenheit des Landes im Gebirge erstarrt, zu einem Industrie- und Fremdenartikel geworden ist, sondern daß sie mitlebend da ist und die Bande geistiger Gemeinschaft enger knüpfen will zwischen Norden und Süden. Sie ist da mit einem großen Führer, mit einer reichen Künstlerschar, mit neuen jungen Kräften.



HANS PIFFRADER: ECCE HOMO



HANS PIFFRADER: HL. SEBASTIAN

Sie ist da mit ungestümen Stürmern, mit bedächtig Fortschreitenden, mit versonnen Zurücksehenden, die auch immer da sein müssen, um die Kette einer gesunden Entwicklung mit der Vergangenheit zu verbinden. Für die Künstlerschaft selbst bedeutet aber das Hintretenkönnen vor eine verständnisvolle, in Kunstdingen gebildete Öffentlichkeit eine gewaltige Förderung.

Im Rahmen dieser Zeitschrift darf die Ausstellung der »Tiroler Künstler« wohl zum Anlaß genommen werden, um einen Blick auf das unmittelbar vergangene und das gegenwärtige religiöse Kunstschaffen im Lande Tirol selbst zu werfen.

Es ist eine allgemeine Erscheinung, daß mit dem Zurückgehen des an die optische Erscheinung der Dinge verbundenen Impressionismus und der Zeit rein koloristischer Versuche bei der Künstlerschaft wieder ein stärkeres Aufgreifen transzendentaler Stoffe zu beobachten ist. Nach dem tiefen Blick in die Welt kommt eine Sehnsucht nach dem Schauen in die Überwelt. Das tritt nun nicht allein in der bildenden Kunst, sondern in der ganzen Geisteseinstellung der Gegenwart zutage. Diese Flucht aus dem Realen zum Transzendentalen bildet für das religiöse Kunstschaffen eine günstigere Grundlage als sie die ganze Zeit des späten 19. Jahrhunderts zu bieten vermocht hatte, wo dem Bild die Form alles, der Inhalt nichts bedeutet hatte. Denn nur ganz ausnahmsweise, wie etwa bei Fritz Uhde, verbanden sich die Probleme der impressionistischen Malerei mit den heterogenen Aufgaben der religiösen Kunst und die gesuchte Verbindung blieb auch dann immer eine lose. Die Formen der vergangenen Kunst waren in ihrem Wesen ungeeignet, eine überirdische Welt im Bilde auszudrücken, ohne sie ins Allzumenschliche einzukleiden. Daher blieb der religiösen Malerei kaum ein anderer Ausweg, als abseits der herrschenden Entwicklung ihre Darstellungsweise zu suchen. Nirgends war das Zurückgreifen auf die Vergangenheit stärker, nirgends das Festhalten an gute alte, aber vielleicht zu sehr schon Schulgut gewordene Richtungen allgemeiner als in der christlichen Kunst. Die Erscheinung läßt sich heute leicht erklären, hat aber doch vielfach den Vorwurf gebracht, daß die Kirche, früher Führerin in der Abfolge aller Kunstepochen, in den letzten Jahrzehnten keine wesentliche, bestimmende Auswirkung der letzten Entwicklungsrichtung genommen hat. In dem Streben nach Vergeistigung, Verinnerlichung, im Suchen nach dem Gedanklichen im Bilde kommt der neuesten Kunst wieder ein Charisma zu, das sie für den Gottesdienst prädestiniert, wenn sie noch die ernsten, getragenen und heiligen Formen findet, die für den Weg in den Tempel unerläßlich und für den Blick einer großen Allgemeinheit eine berechtigte Forderung sind. Wenn einerseits das religiöse Kunstbedürfnis des Volkes nicht mehr durch die greulichen Erzeugnisse einer »Industriekunst« aus den Geschäften der Devotionalienhändler befriedigt wird und dem Suchen der modernen religiösen Kunst ein bißchen mehr Anstrengung, Entgegenkommen und guter Wille zugebracht wird, wenn andererseits noch etwas von jenem hingebenden Geiste der Nazarener in neuer Form und neuer Aussprache lebendig aus dem Herzen der Künstler kommt, dann wird die beiderseitige gespannte Erwartung zwischen Künstler und Kirche sich in verständnisvoller Zusammenarbeit die Hände reichen.

Die nazarenische Richtung in Tirol, eingeführt durch Georg Mader, Franz Plattner, Friedrich Waßmann, Gebhart Flatz, die noch unmittelbar in lebendigem Zusammenhange mit den großen Hauptmeistern jener Kunst standen, wurde von Albrecht von Felsburg, Edmund von Wörndle, Franz Hellweger u. a. fortgesetzt, bis sie in einer Reihe von Epigonen sich verlebte. In der Bildhauerei vertraten J. Trenkwader, J. Wasler und J. Winkler die Richtung, die dann leider in den Grödner Schnitzerwerkstätten in Industrieerzeugnissen erstarrte. Die Architekten kopierten alle Stile der Reihe oder dem Auftrage nach. In der kirchlichen Malerei war die Richtung, die von Ludwig Seitz, Martin Feuerstein ausgehend durch Emanuel Raffeiner (Kirche in Roppen, Arzl, Mals, Berg-Isel-Kapelle), durch Franz Fuchs (Kirche in Breitenbach, Franziskanerkirche in Hall, Andreaskirche in Salzburg) und Rudolf Margreiter (Kirche in Reit, Totenkapelle in Zirl) und Philipp Schumacher seine tüchtigen Vertreter fand, eine erfreuliche Belebung der fast seelenlos gewordenen Schemen der spätnazarenischen Malerei. Im Altarbau und in der Plastik wirkte trotz des engen Anschlusses an gotische Vorbilder Josef Bachlechner neu belebend und nahm das Verdienst mit ins Grab, daß er durch seine Werkstätte in Hall den verheerend wirkenden Unternehmern der Grödner Schnitzer eine große Anzahl von Aufträgen für Altäre und Kirchenstatuen entrissen hat. Wenn man Alfons Siebers frühe Werke heute betrachtet (Wallfahrts-



PETER SELLEMOND: MUTTERGOTTES

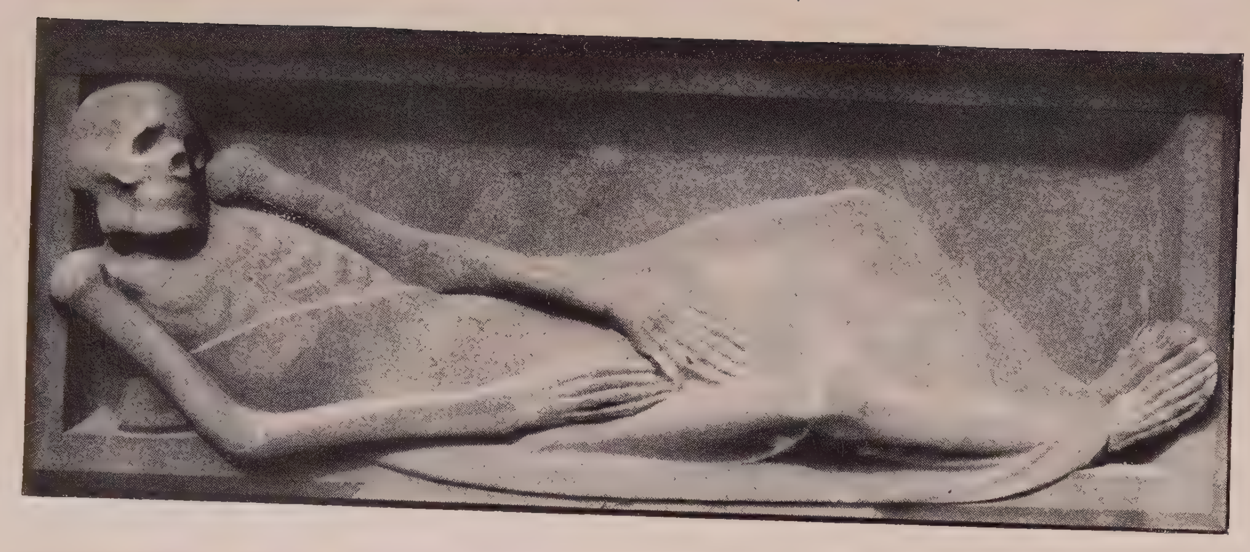


TONE COLLI: MUTTERGOTTES

kirche in Weißenstein, Friedhofkapelle in Hall), dann bedauert man, daß er die Hauptzeit seines Lebens mit Restaurieren von Fresken verbrachte. Er war der erste, der bei der Ausmalung der Kirche in Weißenstein auf den Barock zurückgriff und in den an den alten Raum angepaßten Deckenbildern mit Unteransicht eine Bemalung lieferte, der trotz des Anschlusses an eine vergangene Kunst nicht die persönliche Note fehlte und die für die Zeit der Geringschätzung des Barocks eine herausfallende Leistung war. Nach ihm hat sich mit barocken Deckenbildern Toni Kirchmayr versucht (Kirche in Volders und Aufach). Heute wundert man sich, daß Siebers Malereien in der Friedhofkapelle in Hall damals einen Sturm der Entrüstung hervorriefen, weil sie zu »modern« waren, man ist sie nun längst gewöhnt und schon lang darüber beruhigt; eine tröstliche Tatsache, die man nach 20 Jahren als Maßstab für das Mitgezogenwerden des Publikums am Entwicklungsgange nicht vergessen soll.

Wir haben im Lande ausgezeichnete Architekten, Marius Amonn (Friedhof in Sexten), Dr. Clemens Holzmeister (Kirche in Batschuns, Vorklosterkirche in Bregenz, Bezirkskriegerdenkmal in Lienz), Lois Welzenbacher (Kirche in Huben) und noch andere, die bisher nur in Entwürfen zeigen konnten, daß das schematische Kopieren alter Stile vorbei ist und ein Suchen nach neuen Lösungen überall der Aufträge harrt. Auch in der neuen Malerei und Plastik tritt eine neu orientierte Gesinnung, ein starkes Hinneigen zu seelischer Vertiefung, zum Ausreifen eines vergeistigten Bildinhaltes zutage, das in der bevorzugten Wahl symbolischer und religiöser Stoffe zum ehrfurchtsvollen Bekenntnis einer Überwelt wird und den ethischen Ernst einer neuen Weltanschauung nach dem seichten Materialismus widerspiegelt. Das ganze Werk Prof. Albin Egger-Lienz erwächst inhaltlich aus einem ernsten Transzendentalismus, in dem der Mensch in seiner Arbeit, seinem Werden, Sein und Vergehen ein Symbol der ewigen Gesetze wird. Der viel zu früh verstorbene Ludwig Penz († 1918), dessen Werk nun in einer Biographie vorliegt, war hauptsächlich auf religiösem Gebiet tätig und hat in ganz vorbildlicher Weise für seine Plastiken eine künstlerisch vollwertige Form gefunden, die sich auch den Weg zum Herzen des Volkes bahnte, eine Bedingung, die vielen Suchenden im Reiche der Überwelt bei ihrer allzu persönlichen und eigenwilligen Einstellung abgeht und Grund einer weitverbreiteten Abneigung gegen eine moderne religiöse Kunst geworden ist. Leichter fand den Schlüssel zum Gemüte des Volkes die poesievolle romantische Kunst wie sie Matthäus, Heinz und Rudolf Schiestl, Hugo Grimm uud Thomas Riß auch im religiösen Bilde pflegen. Auch bei dem eigenartigen phantasievollen Sagen- und Märchenerzähler Paul Rittinger gestalten sich ıeligiöse Themen zu gedankenreichen Visionen. Die mehr akademische Richtung vertreten auch mit Werken religiösen Inhaltes die Maler Prof. Alois Delug, Albert Plattner, Heinrich Told und die Bildhauer Christian Plattner, Edmund Klotz, Franz Josef Kranebitter und Virgil Rainer. Hans Margreiter schloß sich an Penz an und schuf neben Kriegerdenkmälern vor allem reizvolle Krippen. Durch den rührigen Tiroler Krippenverein wurde die Pflege der Weihnachtskrippe wieder sehr belebt, neben vielen volkskunstmäßigen Krippenschnitzern haben Andreas Einberger, Walter Kuen, Josef Lechner und Obletter oft ihre Kunst dem Weihnachtsgedanken in den Dienst gestellt. Auch der Bachlechner-Schüler Peter Sellemond gehört wie sein Meister zu den beliebten Krippenschnitzern, hat sich aber auch als »Christusschnitzer« einen Namen gemacht. Neben den zwei hervorragenden Vertretern der neuen Richtung Albin Egger-Lienz und Ludwig Penz beschäftigten sich mehr gelegentlich mit religiösen Themen die Maler Artur Nikodem, Alfons Walde, Maria von Radio, Horatius Geiger, Hans Andre, Alfons Schnegg, Franz Hell, Tone Colli und die Bildhauer H. Perathoner, Hans Piffrader, Franz Santifaller, Ignaz Gabloner, Karl Bodingbauer u. a., in einer Richtung, die im Bilde interessante Probleme versucht, aber den Anschluß zum Volksempfinden vielfach erst finden muß. In der Glasmalerei hat Gottlieb Schuller erfreulicherweise wieder ein stärkeres Arbeiten aus dem Materiale heraus angestrebt, gegenüber dem lange Zeit bei Kirchenfenstern gebräuchlichen Übertragen eines kolorierten Kartons auf das Fenster. Ernst Nepo bewies in der Ausmalung des Leopoldensaales in Innsbruck und in mehreren Madonnenbildern ein farbenfrohes feines Empfinden.

Im verflossenen Sommer wurde in Innsbruck ein »Freskokurs« abgehalten, an dem sich die Innsbrucker Künstlerschaft und die Akademie in Wien durch Professor Ferdinand Andri mit seinen Wiener Schülern beteiligte. Als Frucht dieses Kurses verblieben im



FRANZ SANTIFALLER
GRABMAL



RUDOLF STOLZ:
MARIA HIMMELFAHRT
FRESKOENTWURF



ARTHUR NIKODEM: BERGKREUZ

Pradler Friedhof sechs Freskengemälde, die von Andri und seinen Schülern ausgeführt wurden, als wertvolles Andenken.

Ein ganz eigenartiges Beispiel dafür, was die neuere kirchliche Kunst zu leisten vermag, wenn ihr Aufgaben gestellt werden, ist der Friedhof in Sexten, eine Weihestätte religiöser Kunst, dessen schöne Anlage von Architekt Marius Amonn stammt. Schon beim Bau wurde der wichtige Entschluß gefaßt, die Ausschmückung der Arkaden in Malerei und Plastik den besten Künstlern des Etsch- und Eisacktales zu übergeben und streng darüber zu wachen, daß nichts von den Greueln der heutigen »Friedhofskunst« in diese Stätte den Einzug halte. Die Arkaden wurden von den drei Malerbrüdern Ignaz, Rudolf und Albert Stolz und von Hugo Atzwanger ausgemalt, die Bildhauer Franz Santifaller, Ignaz Gabloner und Valentin Gallmetzer besorgten die Bildhauerarbeiten. Von Albert Stolz wurde auch die Kirche in Sexten nach einem neuartigen System mit monumental und einfach wirkenden Gemälden ausgeschmückt; den Höhepunkt aber bildet der Totentanz des genial veranlagten Rudolf Stolz im Eingangsraume des Gottesackers. Von Rudolf Stolz wurde auch die Kirche in Moos bei Sexten ausgemalt. Als eine große künstlerische Tat ist schließlich auch das Bezirkskriegerdenkmal in Lienz zu nennen, das von C. Holzmeister erbaut, durch Prof. Egger-Lienz seine Bemalung erhielt und die Krone aller Kriegerdenkmäler des Landes bildet.

Nicht ohne Widerspruch ist die neuere religiöse Kunst im Lande aufgenommen worden. In Fällen, wo es sich um angewandte kirchliche Kunst handelt, muß sie sicher auch mehr als im Atelierbilde mit dem Empfinden der Allgemeinheit rechnen. Aber eine verbohrt einseitige Einstellung mit Abweisung alles dessen, was nicht die ausgetretenen Wege kommt, bringt kein neues Kultur- und Kunstschaffen und steht im Widerspruch zu den Traditionen der großen Vergangenheit der kirchlichen Kunst: neue Formen mit



WILHELM PRACHENSKY: TIROLER DORF IM SCHNEE

dem alten Geiste zu erfüllen. »Omnia restaurare in Christo« ist auch der modernen Kunst gegenüber Problem und Aufgabe, zumal sie sich nach dem Losringen von der Materie einer Verinnerlichung zuwendet und ein neues Ideal suchend wie ein Katechumene auch in den Vorhof der Kirche getreten ist und auf den Priester wartet, der sie ins Heiligtum Gottes führt.

ITALIEN UND DIE STEIRISCHE GOTIK

Von BRUNO BINDER. Vgl. Abb. S. 110

Charakteristisch für die steirische Renaissance ist bekanntlich die Durchkreuzung der künstlerischen Einflüsse von Nord und Süd, wodurch jene eigenartigen Kunstschöpfungen entstanden, die sowohl nach Deutschland, aber noch stärker nach Italien weisen.

Die Einwirkung Italiens auf die steirische Kunst scheint aber noch manches Jahrhundert vor die Renaissance zurückzureichen.

Im »Überblick über die steirische Kunstgeschichte« (aus dem Reisehandbuch von Steiermark) erwähnt Professor Dr. Johann Ranftl schon für die vorromanische Zeit den Einfluß Aquilejas auf die Kunst Steiermarks, von der wir allerdings nur sehr schwache Vorstellungen mehr besitzen. Genaue Linien und Wege für diese Jahrhunderte aufzudecken, wird wohl kaum je möglich sein, denn dazu fehlt es vor allem an dem nötigen Kunstbesitz.

Daß aber unser Kunstleben auch im Zeitalter der Gotik verhältnismäßig stark unter dem Einfluß Italiens gestanden sein muß, dafür lassen sich aus der gotischen Plastik recht interessante Belege erbringen.



ALFONS SCHNEGG: RESURREXIT ALLELUJA

Holzschnitt

Im 14. Jahrhundert erscheinen plötzlich auf deutschem Boden die eindrucksgewaltigen Darstellungen der Pietà, der Beweinung Christi durch seine Mutter. Diese Pietà finden sich auch in der steirischen Gotik. Graus zählt im »Kirchenschmuck« (6. Heft, 1893) neun aus dieser Periode auf: zwei in der Stiftskirche zu Admont, eine in einem Wegkreuz zu Breitenau, eine Steinstatue in der Stadtpfarrkirche von Bruck, eine am Altare der Cillier Grafenkapelle in der Stadtpfarrkirche von Cilli, eine vor der Kirchentür von Eisenerz, eine in der Jesuitenkirche von Judenburg, eine in der kunsthistorisch interessanten Friedhofkirche zu Neuberg, auffallend durch ihre fast diagonale Konstruktion, wodurch sie an die großen deutschen Vorbilder am Rhein erinnert und den starken, dabei doch vornehmen Ausdruck des Schmerzes, und eine eineinhalb Meter hohe in der Wallfahrtskirche Maria am Weizberg, ausgeführt in Steinguß (?) oder Mergel. (Die an der Außenseite der Grazer Bürgerspitalkirche aufgestellte große Pietà gehört schon dem Barock an und ist ein Werk des heimischen Künstlers Johann Jakob Schoy.) Über den Ursprung

dieser Pietàdarstellungen war man lange im unklaren. Der bekannte deutsche Kunstforscher, der Leipziger Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Pinder hat nun die Wurzel dieser Pietà nachgewiesen. Diese grundlegende Arbeit darüber erschien im 6. Heft des »Repertoriums für Kunstwissenschaft« (XLII. Band, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin) und er bringt den Nachweis, daß die Pietà weder auf die Einführung des Festes »Mariä Kümmernis« durch das Kölner Konzil vom Jahre 1423 noch auf die Mysterienbühne zurückgeht. Gegen die erste Annahme sprechen die weit älteren Pietàdarstellungen von Koburg, Erfurt, Fritzlar usf., gegen die zweite sind es literarische Belege, aus denen hervorgeht, daß die Marienklage erst weit später in das Passionsspiel eingedrungen ist. Professor Pinder scheidet die Pietà in zwei Gruppen: in die deutsche Pietà, das ist die Mutter allein mit ihrem toten Sohn in den Armen, und in die italienische Pietà, die Mutter im Zusammenhang mit den übrigen Leidtragenden, so Johannes, Maria Magdalena, Nikodemus, Joseph von Arimathäa usf.

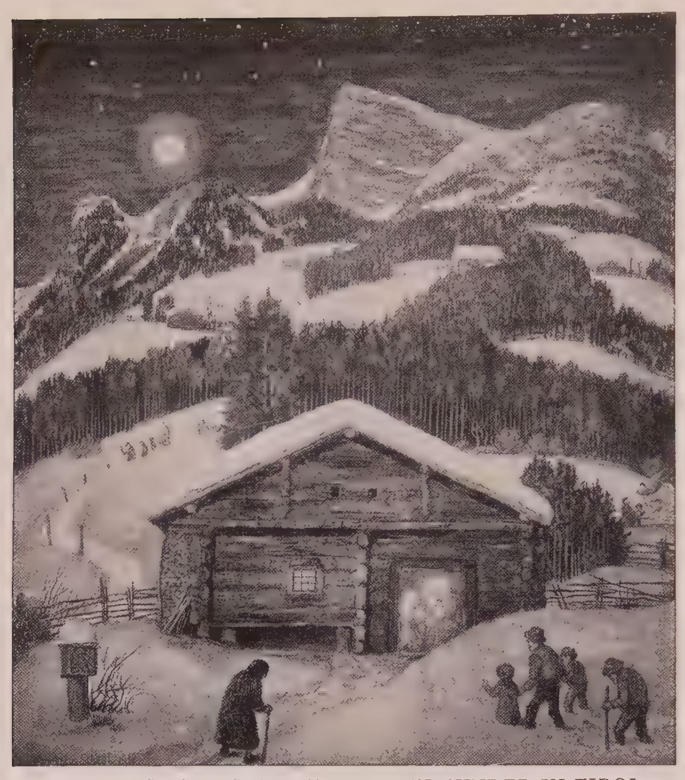


KARL BODINGBAUER: TRIPTYCHON

Wie nun Professor Pinder nachweist, ging die deutsche Pietà aus einer lyrischen Wurzel hervor. Die Plastiker, die sie zuerst verwirklichten (es spricht vieles dafür, daß es deutsche waren); haben einen dichterischen Traum übersetzt, der »in Worte reifend, dem Sichtbaren Jahrhunderte lang stetig entgegengewachsen war«. Nun wird die lange Linie gezogen, vom Johannes-Evangelium bis zum letzten griechischen Trauerspiel, zugleich dem ersten uns bekannten Passionsspiel: »Χριστὸς Πάσχων«, noch streng im Stil des Euripides, dann zum apokryphen Nikodemus-Evangelium. Damit hört sie für lange auf.

Erst im 12. Jahrhundert, der Zeit der großen Marienverehrung und des Passionserlebnisses findet sich der Faden wieder. Nun sind es die berühmten lateinischen Sequenzen, wo das deutsche Pietàmotiv langsam aber immer stärker aufdämmert, bis es endlich in mittelhochdeutschen Gedichten und Prosawerken ihre letzte Form gefunden hat, die nun vom Künstler in die Plastik übersetzt wurde.

Die italienische Pietà stellt das Mittelstück zur Beweinungsgruppe dar, wie es Giotto in der Capella della Arena in Padua so wundervoll festgelegt hat. Auch dafür läßt sich ein literarischer Nachweis erbringen, und zwar sind es die »Meditationes Christi«, die



MATTHÄUS SCHIESTL: WEIHNACHTSWUNDER IN TIROL

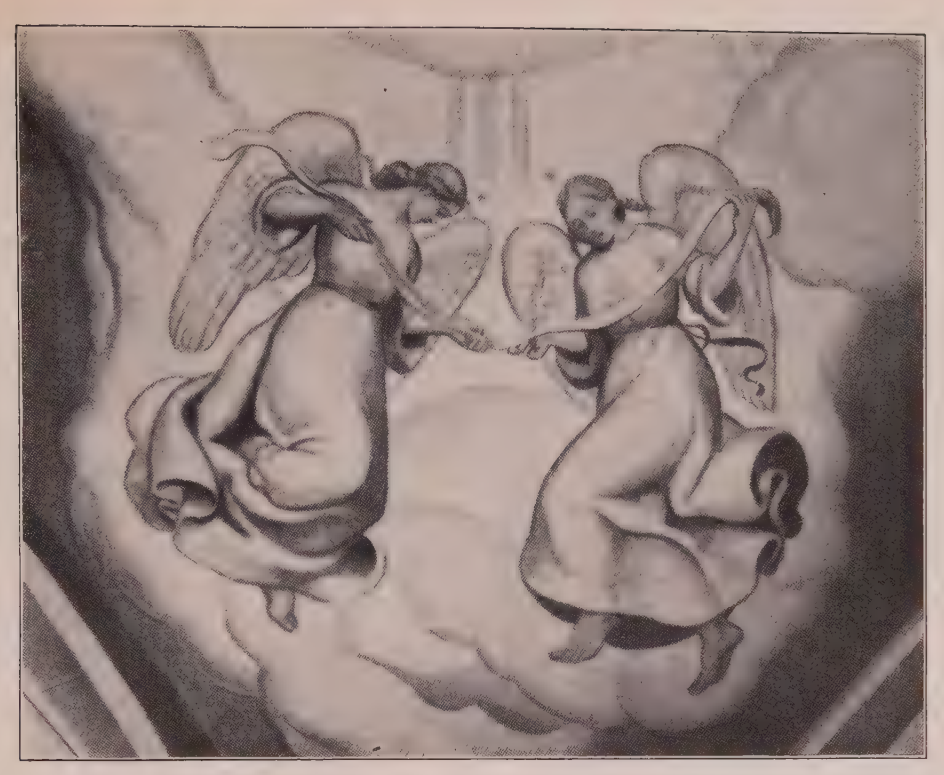
zwar nicht von Buonaventura, sicher aber von einem italienischen Franziskaner stammen. Diese betonen sehr stark den Zusammenhang der Gruppe bei der Beweinung: »Maria hat Kopf und Schulter Christi in ihrem Schoße, Magdalena aber die Füße. Die anderen stehen neben dem Leichnam. Alle erheben laute Klage über ihn und beweinen ihn aufs bitterlichste.« So haben Giotto und nach ihm alle die Pietà aufgefaßt: Fra Bartolomeo, Pietro Perugino usf.

Steiermark besitzt nun in der Kirche von Straßgang bei Graz eine gotische Holzplastik »Die Klage um den Tod des Heilandes«, wo sich alle Momente der italienischen Pietà wiederfinden. Der verdienstvolle heimische Kunsthistoriker Graus hat sie im »Kirchenschmuck« (5. Heft, 1892) zum erstenmal veröffentlicht. Auf dem Grabtuch liegt Christus, beweint und beklagt von drei Männern und vier Frauen. Johannes stützt das tote Haupt, Maria hält ihre Hände auf der Brust gekreuzt, Magdalena hat zu Füßen des Heilandes die Salbenbüchse, Nikodemus und Joseph von Arimathäa beschließen die Gruppe, aus deren Gesichtern die Klage um den Toten deutlich spricht. Graus weist sie dem beginnenden 16. Jahrhundert zu und vermutet, daß sie als Predella eines Flügelaltars gedacht war. Künstlerisch ist dieses Werk sicherlich nicht hervorragend, immerhin hat Graus recht, wenn er sie »eine der besseren Leistungen alter heimischer Kunst« nennt. Am auffallendsten bleibt aber ihre starke Verwandtschaft mit den italienischen Pietàdarstellungen.

Für das Vorhandensein starker südländischer Einflüsse auf steirischem Boden können für diese Zeit auch die »Kreuzgruppen« herangezogen werden, die Darstellung des Kreuzes mit den Leidtragenden, meist Maria und Johannes. Zweifellos gehen auch die auf Giotto zurück und entspringen einer gleichen Vorstellung und Anschauung.

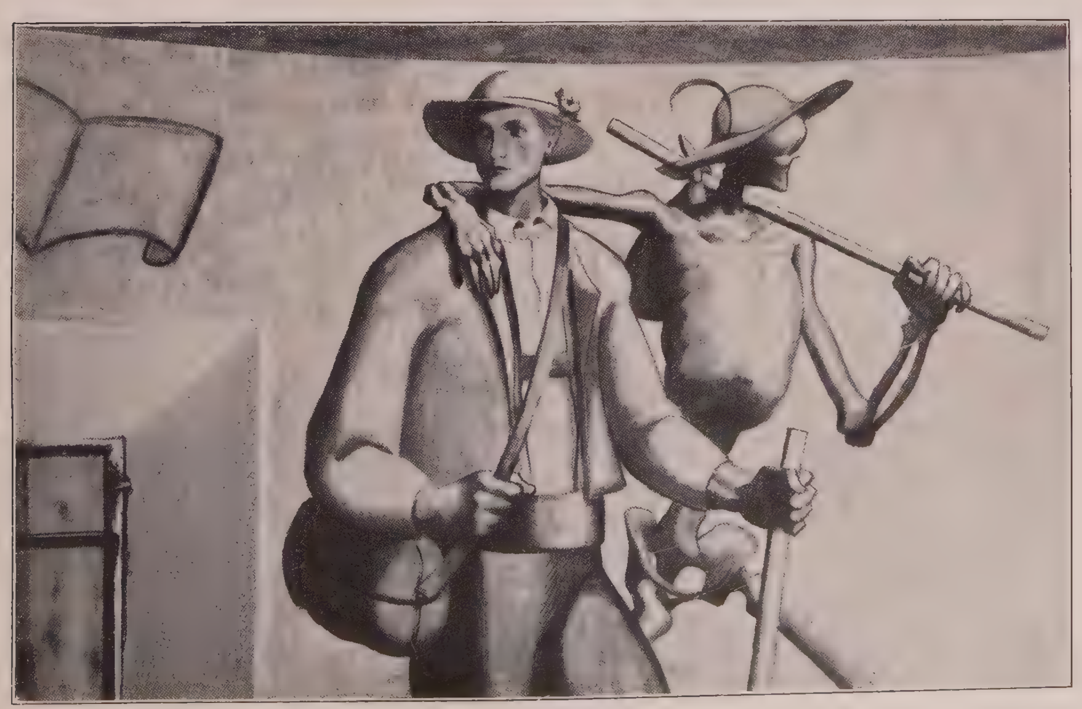
Auf steirischem Boden finden sich solche Kreuzgruppen oder Reste davon in Aussee, Hartberg, Murau, Thörl usf. (Das Triumphkreuz der Seckauer Basilika weist Graus noch der spätromanischen Periode zu.) Wenn in der Ausführung dieser Figuren Zusammenhänge mit Nürnberger und fränkischen Schulen auch sofort feststellbar sind, so geht doch die Anregung zweifellos auf italienischen Einfluß zurück.

Einen tieferen Einblick in diese Zusammenhänge wird man erst gewinnen, wenn einmal das gesamte gotische Kunstgut Steiermarks, Malerei ebenso wie Plastik, aufgenommen und kritisch bearbeitet sein wird und vergleichende Studien ermöglichen. Das Ergebnis dieser Untersuchungen wird letzten Endes wahrscheinlich lauten: Italien gab die Idee, die deutsche Kunst die Form.



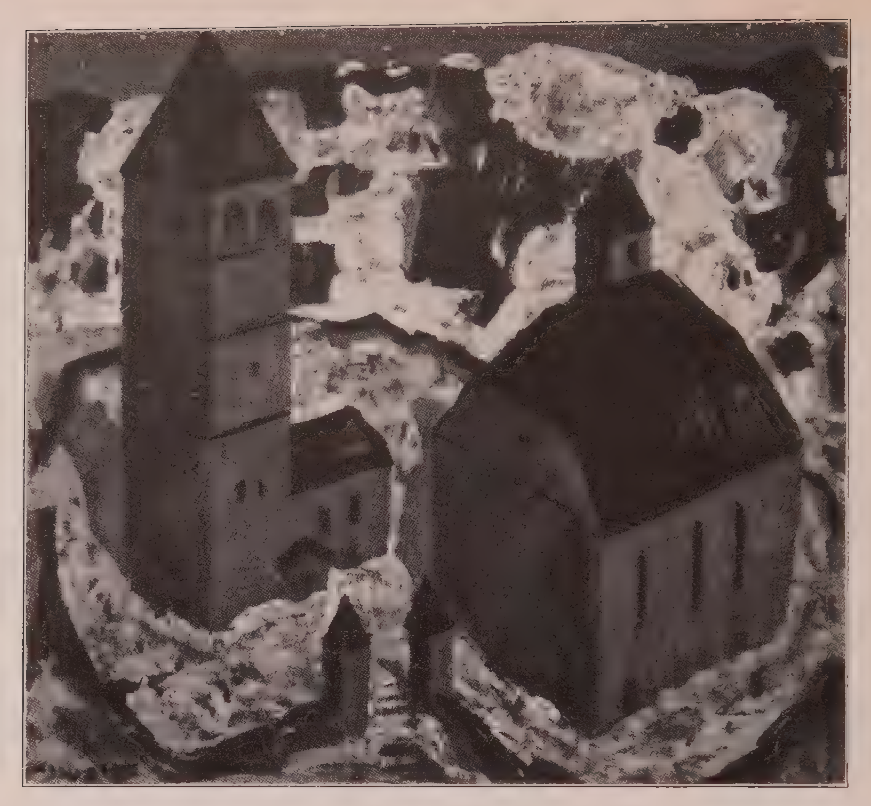
ALBERT STOLZ: ENGELGRUPPE

Fresko aus der Kirche in Sexten



RUDOLF STOLZ: WANDERER UND TOD

Fresko aus dem Totentanz im Friedhof zu Sexten



ALFONS WALDE: ZWEI KIRCHEN IN WINTERNACHT

ERNST NEPO: HL. FAMILIE



GOTTLIEB SCHULLER: MUTTERGOTTES

Karton für Glasmalerei

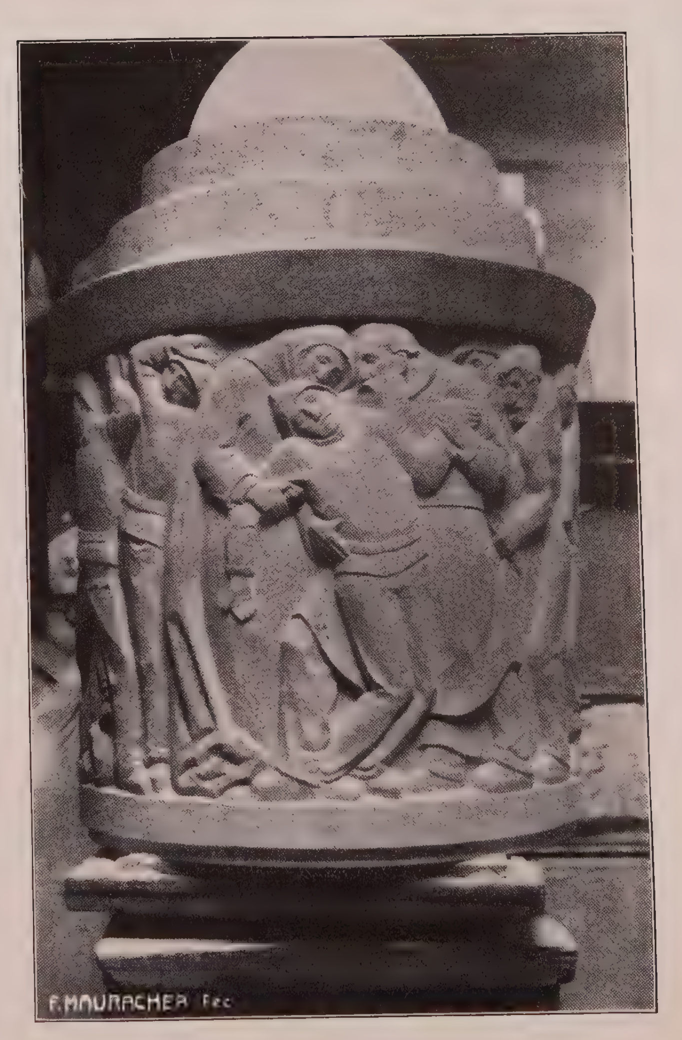


GOTTLIEB SCHULLER: HL. FRANZISKUS

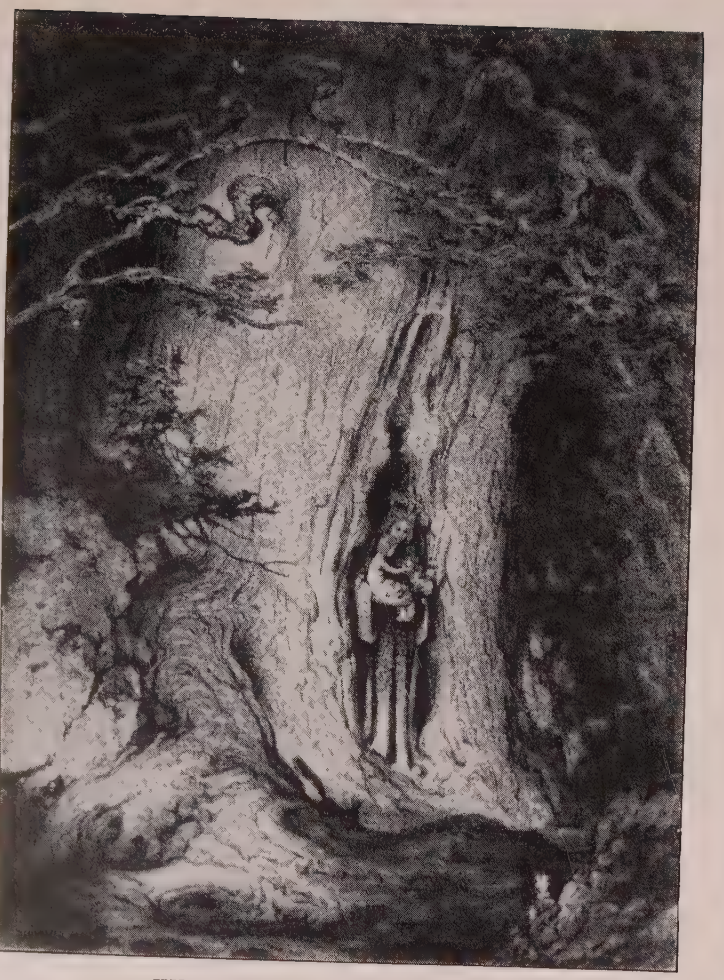
Karton für Glasmalerei



HANS MAURACHER: KRIEGERDENKMAL IN FÜRSTENFELD



HANS MAURACHER: KRIEGERDENKMAL



HUGO GRIMME: MARIA IM WALDE



PAUL RITTINGER: SPAZIERGANG EINER TOTEN



ANDREAS EINBERGER: HIRTEN

Rundschau

Ausstellungen

AUSSTELLUNG RELIGIÖSER HAUSKUNST

(November-Dezember-Ausstellung der »Galerie für christliche Kunst«)

Nachdem auf der 22. Mitgliederversammlung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« in Bamberg die Wander-»Ausstellung für religiöse Hauskunst« ihre offizielle Eröffnung gefunden hat, ist sie auf ihrem Weg durch Deutschland zunächst nach München gekommen.

Es ist bekannt, was in den letzten Jahrzehnten an klecksigen Öldrucken und verschandelten Gipsfiguren in Masse als religiöse Heimkunst abgesetzt wurde. Diesem öffentlichen Unfug, der weder das Gewissen der Verkäufer noch das der Käufer zu behelligen scheint, sucht die »Ausstellung für religiöse Hauskunst« tatkräftig entgegenzutreten, indem sie zeigt, was dem hauskultischen Bedürfnis eines Katholiken entsprechen sollte. Quantität wird durch Qualität beschämt.

Beim Eintritt in die »Galerie für christliche Kunst« begegnen uns als Mene Tekel Gipsfiguren fragwürdiger Meisterhand. Statt »Massenware« wäre »Kitsch« die eigentliche Parole.

In der Abteilung rechts folgen Arbeiten aus Verlags- und Kunstanstalten, links die Produkte freischaffender Künstler. Die wohlfeilen Preise erregen Staunen, und man darf nur wünschen, daß die Besucher aus der Fülle des Vorgeführten das oder jenes Kleinod für den Weihnachtstisch wählen.

Allgemein wäre zu sagen: Nach jahrzehntlangem, indiskutablem Zustand geht die religiöse Heimkunst erfreulicher Genesung entgegen. Namhafte Künstler widmen sich wieder dem vernachlässigten Zweig, und von neuem fließen ihm die Säfte gegenwärtiger Kunststrebungen zu. Neben mehr traditionsgemäß gepflegten Genres stehen solche neuen Formgefühls. Häufig spielen Tendenzen des modernen Kunsthandwerks und -gewerbes herein, die fast ausschließlich materialgerechter Behandlung zugute kommen.

Die Kunstanstalten vertreten mit ihren Porzellan-, Steingut- und Terrakottafiguren, Wachsarbeiten und Silberschmuck in der Hauptsache eine Durchschnittsidealität. Daneben finden sich Anstalten wie die Porzellanmanufaktur Nymphenburg, die Steingutfabrik Lorch a. Rh., die Bogenhausener Anstalt für Keramik, die Silberschmiede in Hellerau und die Münchner Wachsfabrik Gautsch, die an die Gegenwartsströmungen herantreten.

Die Hoffnungen ruhen naturgemäß auf den freischaffenden Künstlern. Die frisch quellende Art Hans Freys ist genügend bekannt. An seiner Seite steht die gewandte Schülerin Katharina Heck. Zattler arbeitet deliziös in Elfenbein. Goretzkis Figürchen atmen den Charme zierlicher Eigenheit. Die vielseitige Lissi Eckart erzielt mit Terrakotta- und Majolikaplastiken, sowie Plaketten Resultate einer zarten, proportionsgefälligen Hand. Dell'Antonio zeigt sich von bester Seite in der Flächenfüllung. Von Arbeiten in rotem Wachs heben wir neben denen von Maria Lerch und V. Kraus die außerordentlich geschlossenen Stücke von Eugenie Berner-Lange hervor. Aus Wachs und Perlen modelliert J. Dohrn reizende Rahmenbilder. Eine vergessene Kunst zeigt hier glänzende Möglichkeiten. Von Plastikern nennen wir noch Tophinke, Negretti, Fr. Hoser, J. Auer, Rieber, Kemper, Ruppert und



FRANZ JOSEF KRANEWITTER: MUTTERGOTTES

IGNAZ GABLONER: KRUZIFIX IM FRIEDHOF ZU SEXTEN



STRASSGANG: GRABLEGUNG



WEIZBERG: VESPERBILD



BRUCK A. M.: VESPERBILD

Vgl. Text bei Bruno Binder, Italien und die steirische Gotik, S. 99 ff.

Maria Zacherl-Klee. Eine ganz eigene Begabung für Kalenderbilder besitzt Berta Schneider. In ihren kolorierten Holz- und Linoleumschnitten paart sich naturgegebene Volkstümlichkeit mit lieblich-feiner Formung. Neue Wege künden die Vorlagen für Heiligenbücher und Volkskalender von Otto Grassl. Den in Vergessenheit geratenen Genuß eines handgeschriebenen, pergamentnen Andachtsbüchleins bietet Wilma Frank. Die selten gepflegte Plattenmalerei zeigt Pütz in einem Kreuzweg. Einen Haussegen für Kinderstuben spendet die geübte Hand der Stickerin Luise Pollitzer. Die farbigen Möglichkeiten einer Bildstickerei recht kräftig hervorzuholen, versucht Martha Kraul. Ohne Vollzähligkeit anzustreben, schließen wir die weiten Kreisen sehr empfehlenswerte Ausstellung mit den Namen A. Figel, Nagel, Osterrieder, Ph. Schumacher und Zwiener. Dr. Knöller

(Ein großer illustrierter Aufsatz über diese wichtige Ausstellung wird demnächst folgen.)

DIE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1925

Wenn man in den Vorkriegskatalogen der Badener Ausstellungen blättert und sich das Niveau der damals an der Oos ausgestellten Kunst vergegenwärtigt, so will es einem scheinen, als ob eine gewisse Erlahmung, eine Art Stagnation in der gegenwärtigen Entwicklung der deutschen Kunst eingetreten sei. Indessen findet diese Annahme, wenn man sich auch anderwärts in diesjährigen deutschen Kunstausstellungen umgesehen hat, nicht durchgehends ihre Bestätigung; doch für Baden-Baden trifft sie wohl zu. Man möchte meinen, es liege in einem Dornröschenschlaf. Gewiß, für die schweizerische Ausstellung in Karlsruhe und die schwäbische in Stuttgart ist die Wirkung der Reklame, der Bahnhofplakate mit in Rechnung zu setzen. Es herrschte in Baden-Baden heuer eine auffallende Stille, sowohl was den Besuch als was den Verkauf angeht. Ist es da verwunderlich, wenn aus zwei Sälen (X und XI) die Künstler ihre Werke zurückgezogen und den Platz für eine Sonderausstellung, in der Hauptsache Tierbilder, der beiden Münchner Käthe Olshausen-Schönberger und Carl von Dombrowski, frei gemacht haben? Es verlautet auch, daß Badener Kurgästen der Eintrittspreis von einer Goldmark zu hoch ist, während man bei anderen Genüssen in Baden-Baden kaum nach dem Preise fragt. An solchen, der Kunst nicht gleichgültigen Dingen wird die Ausstellungsleitung künftig nicht achtlos vorbeigehen dürfen.

Immerhin ist es erfreulich, daß man in Baden-Baden gewissermaßen aus der Not eine Tugend gemacht hat und nicht durch die Menge verblüffen will. Es war ein guter und pietätvoller Gedanke, in einer Sonderausstellung des vor Jahresfrist heimgegangenen Meisters Hans Thoma zu gedenken. Lithographien und Radierungen seines reichen graphischen Schaffens sind im Vorraum des Ausstellungsgebäudes in Vitrinen und an den Wänden zu einer übersichtlichen, wenn auch nicht lückenlosen Schau vereinigt, und J. A. Beringer, der nimmermüde Thoma-Forscher, hat dem Katalog ein kurzes, einführendes Wort dazu vorausgeschickt.

Eine Besonderheit der diesjährigen Ausstellung ist der rund 150 Nummern zählende Saal der Lithographie, für die neuerdings das Interesse zu wachsen scheint. An ältere, längst anerkannte Graphiker wie Corinth, Liebermann, Schinnerer, Meid, Kollwitz, Klemm, H. v. Volkmann reihen sich jüngere mit beachtenswerten Leistungen an. H. Goebel, Otto Dill und der religiösen Motiven zugewandte A. Jutz seien erwähnt. Der literarisch befruchteten Lithographie, die erfahrungsgemäß zu ihrem Ausgangspunkt zurückstrebt, kommt das Nebeneinander und die gedrängte Fülle wenig zustatten. Sie will zumeist in und mit dem Text genossen werden, und so wird sie von M. Slevogt und W. Klemm gefaßt und gemeistert.

Von den beiden graphischen Sonderausstellungen abgesehen, sind die übrigen Säle wieder dem Ölbild vorbehalten; nur vereinzelt zieren plastische Werke die Ecken und Saalmitte. Im ganzen ist die mittlere Linie gewahrt, die man in Baden gewohnt ist. Damit ist freilich nicht gesagt, daß nicht einzelne Leistungen diese Linie durchbrechen. Da ist vor allem Egger-Lienz mit seinen erdhaften, schwerblütigen, auf wenige Farbtöne, Gelb und Braun, abgestimmten Figurenbildern »Die Quelle« und »Das Tischgebet« vgl. (Abb. S. 91), beide gleich einprägsam. Die von ihm gewollte, möglichst große Vereinfachung des Gegenständlichen und der Linie wurde ihm im »Kalvarienberg« zu einer verhängnisvollen Klippe.

Im Billingschen Kunstgebäude an der Lichtentaler Allee gibt sich alljährlich die badische, vor allem die Karlsruher Kunst ein Stelldichein. Wandlungen, die nach dem Tode von Trübner, Schönleber, Ritter, Thoma eingetreten sind, sind im Verlauf der letzten Jahre unschwer zu erkennen. Bei Fehr, Nagel, Bergmann, P. von Ravenstein, H. von Volkmann, allenfalls auch bei Conz und Hellwag, sehen wir, fast möchte man sagen, die organische Weiterentwicklung der Karlsruher Maltradition, von der Babberger noch weiter als Kutterer sich entfernen.

Daneben schwingen natürlich Töne mit, die jenseits der gelbroten Grenzpfähle erklingen. Aber auch sie dringen ins Gehör und graben sich ein. Mit fast dämonischer Wucht beschwört der Schwabe O. Poetzelberger faustische Gestalten, und in U. Janssen besitzt die schwäbische Hauptstadt einen ihrer führenden Plastiker. (In der Jubiläums-Ausstellung des Stuttgarter Künstlerbundes tritt dies noch deutlicher zutage.) Von der in Baden-Baden vertretenen derzeitigen Münchner Kuust, die in einigen typischen Vertretern zu Wort kommt, läßt sich kein Bild gewinnen, in dem besonders neue und starke Eindrücke nachwirken. Zu nennen wären Becker-Gundahl, Otto Dill, H. Groeber, A. Hengeler, H. Hahn, v. Haniel, Samberger mit einem guten Porträt Dr. von Orterers, Schramm-Zittau, J. P. Steinel. Schwalbachs Art ist für Baden neuartig. Wie anderwärts ist die Zahl der religiösen Kunstwerke verschwindend klein. W. Hallers »Heilige Familie«, G. Poppes »Anbetung der Hirten« — des jüngeren Holbein »Geburt des Heilandes« in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters lebt hier wieder auf — und Hans Schroedters »Seepredigt« verdienen eine besondere Erwähnung.

Otto Biehler, Schwetzingen

DIE MAINZER JAHRTAUSEND-AUSSTELLUNG

In der Reihe der rheinischen Städte, die anläßlich der Jahrtausendfeier durch eine Schaustellung alter Kunst der Welt einen Begriff von ihrer alten

Kultur zu geben versuchen, durfte das goldene Mainz nicht fehlen, um so weniger, als die Stadt in ihrem Kurfürstlichen Palast, dessen Wiederherstellung soeben nach langjähriger Arbeit abgeschlossen wurde, einen Rahmen für solche Veranstaltungen besitzt, wie man ihn sich nicht großartiger und zugleich reizvoller denken kann. Die Absicht der Ausstellungsleiter ging dahin, in diesen Räumen die Sammlertätigkeit der Mainzer und sonstigen Rheinhessischen Familien an ausgewählten Beispielen vorzuführen und dadurch zugleich den hohen Stand der Kultur im Bereiche des Kurmainzer Gebietes aufzuzeigen. Man darf ohne weiteres zugeben, daß diese Absicht im wesentlichen verwirklicht worden ist. Manches schöne Kunstwerk, das in früheren Zeiten aus Kirchen oder Klöstern in bürgerlichen Besitz überging, und meist der Gegend entstammte, oft aber auch von weit her aus dem Reich, aus den Niederlanden, Frankreich oder Italien kam und der weiteren Öffentlichkeit so gut wie unbekannt geblieben war, zeigt sich hier zum ersten Male den Freunden alter Kunst. Neben diesem Gedanken, den alten, liebevoll gehüteten Familienbesitz an Kunstwerken vorzuführen, kam während der Zusammenstellung der besonders zahlreich einlaufenden Porzellane der ehemals zum Kurmainzer Gebiet gehörigen Manufaktur in Höchst der naheliegende Gedanke zur Verwirklichung, durch Hereinnahme Höchster Porzellane auch aus anderem Sammlerbesitz und aus Museen den Entwicklungsgang dieses Kunstzweiges möglichst geschlossen vorzuführen. Auch dieser Gedanke ist in einer sehr befriedigenden Weise verwirklicht worden. Der Konzertsaal des Schlosses gibt den schönsten Rahmen für die Porzellan-Ausstellung ab, den man sich vorstellen kann, ebenso der gewaltige, durch zwei Stockwerke gehende Akademiesaal im Verein mit den übrigen Prachträumen des ersten Geschosses, die alle erst kürzlich wiederhergestellt worden sind und bald eine mehr repräsentative, bald eine mehr intime Wirkung ausüben, die den Kunstwerken sehr zugute kommt.

Auf dem Gebiete der Mainzer Plastik ist so viel zusammengekommen, daß wir uns darauf beschränken müssen, hier nur auf einige bisher fast unbekannte Werke von besonders hohem Kunstwert hinzuweisen. Der Grundcharakter der Mainzer Kunst, ein ausgesprochener Sinn für anmutige Formen und das manchmal bis zum Gezierten Holde und Zarte der Mainzer Madonnen, das Vergeistigte ihrer ganzen Erscheinung, die Empfindsamkeit des Ausdruckes, das alles sind Eigenschaften, die so oft wiederkehren, daß man sie als typisch ansprechen möchte. Von den frühen Plastiken verdient zunächst eine Halbfigur der Mutter Gottes aus dem Rheingau stammend und um 1330 entstanden, hervorgehoben zu werden. Nur wenig später, etwa 1350 kann die unsagbar vergeistigte, fast schwebende Madonna des Herrn Krug angesetzt werden, die zu den reizvollsten Stücken alter Mainzer Plastik auf der Ausstellung gehört. Manchmal kommen französische Einflüsse hinzu, um das empfindsame Wesen dieser Mainzer Madonnen mit Eleganz zu verbinden, und hierfür ist die etwa 1450 entstandene Lindenholzmadonna des Herrn Henckell ein gutes Beispiel. Eine andere Madonna steht dem Meister von Hallgarten nahe, von dem auch der Torso einer Heiligen aus Ober-Josbach stammt. Am Anfang des 16. Jahrhunderts ist der in Mainz 1519 verstorbene Hans Backoffen der Hauptmeister, der hier einen umfangreichen Werkstattbetrieb eingerichtet hat, dem der bekannte Klingelschmittsche Kruzifixus und der heilige Wendelin der Sammlung Marx entstammen. Sehr schön ist eine im Katalog vergessene böhmische Madonna der Verkündigung aus dem 14. Jahrhundert und ferner die dem Tillmann Riemenschneider nahestehende große Holzmadonna der Sammlung Henckell. Einen Glanzpunkt der Ausstellung stellt die aus einer Mainzer Kirche stammende Lunette mit der Anbetung des Kindes dar, deren wohlerhaltene alte Fassung unter einer braunen Übermalung ganz unversehrt erhalten geblieben ist. Auch mehrere große Schnitzaltäre sind sehr erwähnenswert.

Auf dem Gebiete der Malerei läßt sich der Gang der Entwicklung ebenfalls recht gut an Hand der ausgestellten Stücke verfolgen. Eine gute Probe der alten Kölner Malerei ist die Altartafel mit Flügeln, die Anbetung des Kindes mit Heiligen auf gemustertem rotem Grunde darstellend, und vom Anfang des 15. Jahrhunderts ein Kreuzigungsbild auf Goldgrund, das als einziges Stück aus kirchlichem Besitze (aus der Mainzer Stephanskirche) kam und nun zum ersten Male bei guter Beleuchtung die fesselnden Reize seiner Farbe enthüllt. Aus Cranachs Schule stammen mehrere Tafeln, von denen das Bildnis des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg mit seinem Gegenstück, einer heiligen Ursula, ehemals im Mainzer Dom sich befand und das figurenreiche Bild: »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, neben zwei Tafeln mit Adam und Eva. Mit keinem geringeren Namen als dem Holbeins wird ein sehr schönes Bildnis eines oberdeutschen Meisters in Verbindung gebracht, das nach unserer Meinung vielleicht eher von Hans Mülich, dem Münchner Hofmaler Herzog Albrechts V. von Bayern, herrührt, während ein vom Katalog als unbekanntes sienesisches Werk des Trecento bezeichnetes hübsches Madonnenbild als ein sicheres Werk des Sano di Pietro (Siena 1406—81) angesprochen werden darf.

Nicht sonderlich reich ist das frühe Kunstgewerbe vertreten. Ein Vortragskreuz aus Limousiner Email stammt aus romanischer Zeit, mit einem kleinen französischen Klappaltärchen aus Elfenbein sei es hervorgehoben. Wirkungsvoller, was die Reichhaltigkeit anbetrifft, kommt die Goldschmiedekunst der deutschen Renaissance und des 17. Jahrhunderts zur Geltung. Mit altem Hausrat sind Bilder späterer Zeiten, alte Niederländer, Franzosen und vereinzelte Italiener zu sehr reizvollen Gruppen vereinigt. Ein Glanzpunkt der ganzen Ausstellung ist der Raum, in dem die Erzeugnisse der Miniatur- und Emaillemalerei des 18. Jahrhunderts zusammengestellt sind. Neben Daffinger, Füger, Isabey und Kobell sind hier viele der bedeutendsten Meister dieses Kunstzweiges in Miniaturbildnissen und Dosenmalereien vertreten. Neben der Wohnkultur der reichen Mainzer Kurfürsten und des Adels kommt auch die des Bürgers sehr gut zum Ausdruck. Das typische Mainzer Barock an Möbeln und Bildern im Zusammenhang mit den zu ihrem alten Glanze wieder erstandenen Prunkräumen legt Zeugnis davon ab, was frühere glücklichere Zeiten auf diesem Gebiete geleistet haben. In der Kurmainzer Abteilung erhalten wir einen deutlichen Begriff von der Machtfülle, dem Geschmack und dem Luxus jener geistlichen Reichsfürsten, deren Herrschaft erst die große Revolution 1792 ein Ende bereitet hat. Eine feinfühlige Restaurierung hat in dem großen Akademiesaal nach Möglichkeit

den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen gesucht, und hier ist alles das vereinigt, was in irgendeinem Zusammenhang mit den Mainzer Kurfürsten und mit ihrem Hofstaat zu bringen ist. Auch die Wohnräume eines Mainzer Domherrn sind hier soweit es irgend möglich war, in ihrer charakteristischen Eigenart wieder erstanden.

In dem Konzertsaal, wo eine in der Erfindung unerschöpfliche, von den Fesseln des Tektonischen befreite Stuckplastik den Raumeindruck bestimmt, hat das Höchster Porzellan seine Aufstellung gefunden. Das bunte Material, geschmackvoll und der Entwicklung entsprechend aufgestellt, vereinigt sich mit dem Raumganzen zu einem herzerwärmenden Zusammenklang aus der lebensfrohen Zeit der Rokokofürsten. In so großer Vollständigkeit ist das Porzellan der Kurmainzischen Manufaktur zu Höchst wohl noch niemals der Öffentlichkeit vorgeführt worden. In etwa 1000 ausgewählten Stücken werden uns die Erzeugnisse der Manufaktur von der Zeit der Gründung, der Blindstempel und farbigen Radmarken bis zur Epoche der unterglasurblauen Radmarken der Spätzeit gezeigt. Von fremden Manufakturen sind noch Meißen, Frankenthal, Nymphenburg und Ludwigsburg mit einzelnen Arbeiten vertreten.

Was hier stolzer Bürgersinn und der Fleiß der Organisatoren aus dem Mainzer Hof- und Kulturkreis an wertvollem Material herangezogen haben, das könnte den Grundstock für ein Kurmainzer Museum abgeben. Der Gedanke, ein solches Reichsmuseum, das alles umfassen soll, was sich auf den großen Reichsgedanken und seine Pflege im Mittelalter bezieht, in Köln in das Leben zu rufen, ist, wie wir hören, schon von maßgebender Seite erwogen worden. Nun wird sich zwischen Mainz, der alten Residenz des Erzreichskanzlers und Köln ein großer Streit ergeben, welche von beiden Städten die berufenere Trägerin dieses Gedankens ist. Es ist, als ob der alte Streit um die Krönung der deutschen Kaiser, der 1653 in Regensburg endgültig zugunsten von Mainz entschieden wurde, in neuer Form wieder aufleben will.

Prof. Walter Bombe

DAS DEUTSCHE SCHÖNE BUCH 1900—1925

Als Beitrag zur Mainzer Jahrtausendschau und zugleich zur 525jährigen Gedenkfeier des Geburtstages Johann Gutenbergs und zur Erinnerung an das 25jährige Bestehen des Gutenberg-Museums ist in den Räumen der Stadtbücherei zu Mainz eine Buchausstellung eröffnet worden, die zeigen soll, wie die Erfindung des größten Sohnes der Stadt Mainz in den letzten 25 Jahren sich technisch und künstlerisch ausgewirkt hat. Die Ausstellung vereinigt eine Fülle des Interessanten und Sehenswerten. Aus der Privatbücherei des Herrn Dr. Karl Klingspor in Offenbach a. M. ist eine den ganzen ersten Saal füllende Auswahl hervorragender neuzeitlicher Druckwerke ausgebreitet, aus der man nicht nur allgemeine Schlüsse auf den Geschmack dieses Sammlers, sondern auch auf den hohen Stand deutscher Buchkultur in unserer Zeit ziehen darf. Dann ist dem »Urelement im Buch«, der Druckschrift, und zwar der Herstellung künstlerischer Schriften eine Sonderschau der deutschen Schriftgießereien gewidmet. Das Schwergewicht der ganzen Veranstaltung aber ist auf die Entwicklung des deutschen Buches von 1900 — 1925 gelegt worden. Man sieht daraus, daß der deutsche Buchschmuck in dieser Zeitspanne keinen einheitlichen, in sich gefestigten Stil hervorgebracht hat. Man begann um die Wende des Jahrhunderts mit Nachahmungen der englischen Morrisdrucke, aber die eigentliche Grundlage schufen die neuen Schriften Georg Schillers (Reichsdruckerei), Otto Hupps (Genzsch & Heyse) und die Eckmannschrift der Gebrüder Klingspor. Die Ausgestaltung des Druckbildes, der Einklang von Text, Schrift und künstlerischer Ausstattung sind die künstlerischen Probleme, deren Lösung die Besten jener Jahre anstrebten. Aber die Entwicklung vollzog sich nicht in gerader Richtung, denn Strömungen der verschiedensten Art, oft willkürlich und launenhaft sich durchkreuzend, haben ihre Ausdrucksmittel geltend gemacht. Buchgewerbekünstler, Illustratoren, Einbandkünstler und Drucker haben vielfach neue Persönlichkeitswerte geschaffen. So sind wir auf verschiedenen Wegen bis zur Gegenwart gelangt. Ergänzt wird die Schau noch durch eine Ausstellung deutscher Pressen, so daß sich ein sehr eindringlich wirkendes Gesamtbild buchtechnischer Spitzenleistungen ergibt.

Prof. Walter Bombe

Personalnachrichten

ZUM GEDÄCHTNIS DES MALERS BECKER-GUNDAHL, † 16. Nov. 1925

Mit dem Maler Carl Johann Becker-Gundahl ist ein Zwiespältiger ins Grab gesunken. In den Dezennien naturalistisch rationaler Malerei befangen, konnte er nicht mit der natürlichen Gegebenheit ans Fresko herantreten. Es standen da geistige und stoffliche Schranken. Die Voraussetzungen einer religiösen, immateriellen Kirchenmalerei widersprachen den Forderungen einer unkonstruktiven Illusionsmalerei. Seinem rationalen Empfinden nach Naturalist und seinem rustikalen Einschlag nach religiöser Mensch, befehdeten sich in Becker-Gundahl die schroffsten Gegensätze. Er war ein Mensch mit einem Januskopf, eine Erscheinung an der Schwelle eines erlöschenden und eines werdenden Jahrhunderts und teilte die Tragik des hier und dort. Angesichts dieses Zwiespaltes bleibt es bewundernswert, wie sich Gundahl gerade im Wandbild bis an die Grenze seiner inneren Hemmnisse vorgearbeitet hat.

Der Pfälzer wurde 1856 zu Ballweiler geboren. Seine Eltern, biedere Landleute, wollten aus ihrem Sohn einen Schreiner machen. Aber als man sie auf die außergewöhnliche zeichnerische Begabung Carl Johanns hinwies, verstanden sie sich dazu, ihn im Jahre 1876 auf die Münchner Akademie zu schicken. Mit Unterbrechungen lernte Gundahl bei Diez, Loefftz und Max.

Im Jahre 1893, als Uhde und eine Reihe Gleichgesinnter aus dem Glaspalast zogen, beteiligte sich auch Becker-Gundahl an der Gründung der »Secession«. Es war aus ihm ein Maler mit eigener Handschrift geworden.

Beckers Palette ist nicht ohne weiteres zugänglich. Seine Staffeleibilder — es handelt sich um Zustandsbilder — sind gründlich, fast wissenschaftlich studierte Arbeiten. Sein Vortrag klingt hart, manchmal wie Knirschen gefrorenen Schnees. Alles ist rauh angepackt und zäh festgehalten. Der Durchschnittsbeschauer weiß mit den Tafeln nichts anzufangen, die mehr Studie und Rechtfertigung

vor sich selbst, als Berücksichtigung, geschweige denn Rücksicht auf die breite Öffentlichkeit bedeuten. Daß es dabei nicht bloß ums Handwerkliche geht, das in jenen naturwissenschaftlichen Jahrzehnten mehr im Vordergrund stand als heute, wo man ins andere Extrem gefallen ist, erkennt man bei Beckers Bildern gerade an der Scheu, dem Gefühl sichtbare Wirkung zu verleihen.

Nachdem der Maler durch eine größere Kollektion im Jahre 1906 das allgemeine Interesse der Münchner Kunstkreise erweckt hatte, beauftragte man ihn vier Jahre später mit der Professur für Monumentalkunst an der Akademie. Hiermit berühren wir zugleich die andere Seite Becker-Gundahls: sein Streben zur dekorativen Malerei.

Es geht nicht an, Beckers Staffeleibilder mit seinen Fresken in Zusammenhang zu bringen. Sie bilden keine Stufe zur Wandmalerei, stehen vielmehr im Widerspruch. Diese Dissonanz ist eine unleugbare Tatsache. Wie kam Becker dazu, Fresken mit ihrer Erfordernis konstruktiver, immaterieller, glatter Malerei zu verfertigen, während er in seinen Tafeln perspektivische und pleinairistische Probleme zum formalen Mittelpunkt erhob? Man kann und muß einesteils diesen Vorgang als Merkmal eines handwerklichen Könners deuten, der allen äußeren Bedingungen einer Malgattung gerecht wird. Andrerseits steckt in Becker, dem Zustandsschilderer, und Becker, dem Kirchenmaler, mehr als bloßes Handwerkertum. Der soziale Unterton in den Zustandsbildern entspricht einem geheimen Bekennertum in den religiösen Kompositionen.

Becker-Gundahl hat in Feucht bei Nürnberg, Fremdlingen bei Nördlingen und in den Münchner Kirchen Maximilian und St. Anna Wandbilder verfertigt. Es setzte seinerzeit viel Hin und Her ein und auch heute sind die Meinungen, wie es bei einer problematischen Natur von Beckers Art nicht anders sein kann, noch geteilt. Den glücklichsten Wurf des Kirchenmalers haben wir in den Querschiffbildern von St. Anna zu suchen. Die »Hochzeit von Kanna« und das »Abendmahl« sind schon rein äußerlich ein Zeugnis formgerechter dekorativer Malerei, wie sie im Deutschland jenes Dezenniums nicht leicht zu finden war. Die vorderen Bildflächen sind geschlossen und gewandt rhythmisiert, das Bildganze durch Figurengruppen nach dem Hintergrund parallel geschichtet, und so ergibt sich eine tektonische Fundierung, die den struktiven Bedingungen eines Freskos Rechnung trägt. Auch der Standpunkt des Beschauers wird durch perspektivische Verkürzung berücksichtigt. Das Kolorit, das auf wenige Korrespondenzen gebracht ist, wirkt allerdings in der Zusammenstellung von Weiß, Grau, Grünblau (Hochzeit), resp. Grün, Weiß, Weinrot (Abendmahl) etwas nüchtern.

Neben den beträchtlichen formalen Vorzügen wird auch eine innere Beteiligung des Künstlers deutlich fühlbar, am schönsten in der Hochzeit, wo die segnende Gebärde des Heilands über den Krügen keusch und wundersam zu schauen ist. In der versteckten Bewegung, ganz von innen heraus, bar aller Theatralik, offenbart sich der fromme Sinn des Pfälzers.

Etliche Zeit vor seinem Tode empfing Becker den Auftrag zur Ausmalung der Apsis des Bamberger Domes. Es soll hier nicht erörtert werden, ob die Wiederbemalung einer alten Kirche durch immerhin gegenwärtig fühlende Hände ratsam ist, aber eines steht fest: Becker wäre keiner der Schlechtesten, auf alle Fälle kein Ungeübter gewesen.

Die tragische, zeitlich bedingte Erscheinung, daß es dem Maler inmitten einer optisch materiellen Kunstphase versagt blieb, den natürlichen Weg zur religiösen Wandmalerei zu finden und ihr als eindeutig letztem Ziel zu opfern, macht Becker nur zu einem Anfang und hoffnungsvollen Versuch, die Monumentalkunst neu zu erwecken. Als Ganzes gesehen, steht seine Sakralmalerei noch zu sehr im Kampfe mit historischen Überkommenheiten und rationalem Formempfinden. Möge ein anderer durch die Bresche zur Stürmung der hohen Feste gehen!

Dr. Knöller

PROF. TENTSCHERT †

Im Alter von 79 Jahren ist in Wien am 4. Dezember der akad. Maler Professor Heinrich Tentschert gestorben. Er stammte aus Jägerndorf in der Tschechoslowakei, war jung nach Wien zu Professor Christian Griepenkerl gekommen, der den begabten Schüler auch nach Athen mitnahm, als er dort die Fresken im Gebäude der Akademie der Wissenschaften gemalt hat. Mit seiner Unterstützung war Tentschert dann nach Rom gekommen, wo er die glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte. Dort hatte er auch Erfolg. U. a. malte er auch ein Bildnis Papst Leos X., das in den vatikanischen Sammlungen sich befindet. Wiederholt kam er nach Wien zurück. Doch gelang es ihm aber nicht, sich durchzusetzen. Sein Wunsch, eine Ausstellung einmal veranstalten zu können, blieb unerfüllt. Nur einem kleinen Kreis von Sammlern war sein Schaffen bekannt. In den letzten Jahren seines Lebens war er ganz auf die Mildtätigkeit seiner Hausgenossen angewiesen. Der Hausherr hatte ihm längst den Zins geschenkt, die Hausbesorgerin sogar das Reinigungsgeld. Mittagessen wurde ihm von Hausparteien gespendet. Alles Geld setzte er sofort in Schnaps um. Als man die Leiche des Greises fand, war sie nur mehr mit Lumpen bedeckt. Ein Schlaganfall dürfte seinem Leben ein Ende gemacht haben. In seinem Atelier finden sich noch einige vorzügliche Werke. Sie zu verkaufen, konnte sich Tentschert nicht entschließen.

B. B.

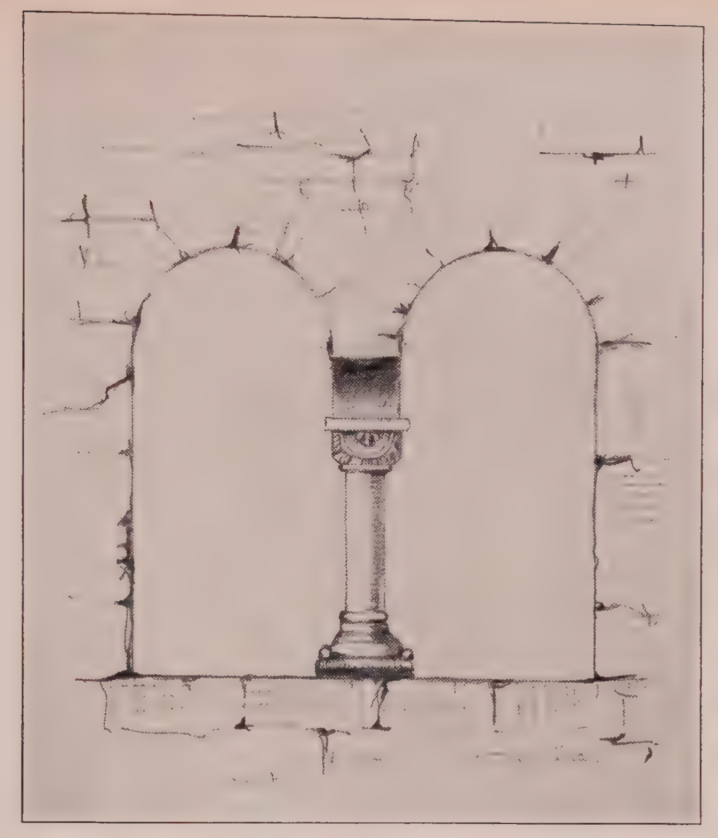
Denkmalpflege

DIE RESTAURIERTE RUPRECHTSKIRCHE IN WIEN

Dem rührigen Restaurationsausschuß von St. Ruprecht ist es gelungen, unter der Leitung des Oberbaurates Deininger vom Denkmalamt die älteste Kirche Wiens, deren erste Anlage nach einer Legende aus dem 8. oder 9. Jahrhundert stammen soll, innerlich und äußerlich wieder herzustellen [1]). Aus den vermauert gewesenen und nun freigelegten Architekturresten der Schallfenster des Turmes läßt sich unzweifelhaft feststellen, daß die romanische Anlage dieser Kirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts herrührt. Es liegt daher die Vermutung nahe, die Schotten (seit 1155 in Wien), denen damals die Kirche zugewiesen war, als ihre Erbauer anzusprechen. Von dem romanischen Bau der Kirche, die im 13. Jahrhundert und in der Folge mancherlei Umgestaltungen erlebt hat, sind

1) Die Annahme, daß die Kirche an Stelle eines römischen Tempels erbaut wurde, ist durch nichts bewiesen worden.

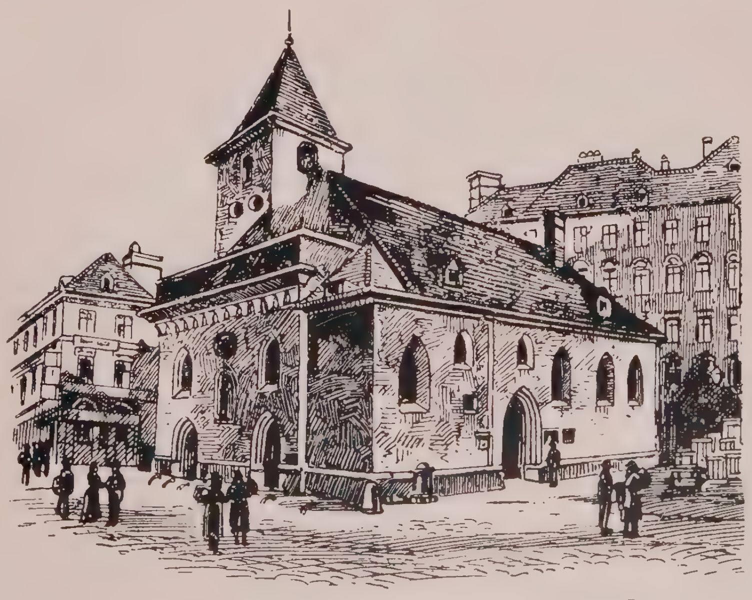
noch der Turm sowie einige Rundbogenfenster und kleinere Architekturfragmente erhalten geblieben. Nach einem Plane Goldemunds besaß die Kirche, deren Länge wohl die ursprüngliche ist, zwei Seitenschiffe; während das linke Seitenschiff nicht mehr vorhanden ist, besteht das rechte in veränderter Gestaltung noch. Dieser Plan ist allerdings als historisch richtig in Frage zu stellen, da auf einer älteren, übrigens auch unkontrollierbaren Zeichnung die Kirche mit dem vorgebauten Turm keine Seitenschiffe aufweist.



ROMANISCHES SCHALLFENSTER AM TURM DER RUPRECHTSKIRCHE

Der solid gebaute romanische Turm (der einzige in Wien) hat eine fast quadratische Grundform (4 X 4,5 m). Mit Rücksicht auf seine verhältnismäßig tief gelegenen Schallfenster dürfte er ursprünglich kaum mehr als zwei Stockwerke besessen und möglicherweise auch als Wehrturm an der Stadtmauer gedient haben. Sein drittes Stockwerk ist bei der großen Umbauung im Jahre 1436 mit der noch vorhandenen Fensterarchitektur aufgebaut worden. Die nun freigelegten vier Turmfenster des zweiten Stockwerkes sind durch ein Mittelsäulchen in zwei Öffnungen geteilt. Im Aufbau und in der Architektur charakterisieren die Säulchen die spätere hochromanische Bauperiode. Vier Eckknollen verbinden die quadratische Basis mit dem Wulst, der sich zu einer länglichen Hohlkehle entwickelt, die den oberen Wulst (Pfühl) trägt, auf dem der Schaft ruht. Die Kapitäle weisen die auch in Deutschland sehr verbreiteten, an den Ecken nach unten abgerundeten Würfelbildungen auf, die mit Bandwerk verziert sind. Die Flächenteile der Würfel besitzen stilistische Ornamente, Auf der Kapitälplatte entwickelt sich der bis zur Turmmauerstärke ausladende Kämpfer. Bei der Restaurierung wurde der im Jahre 1834 vorgelegte romanische, im gotisierenden Stil gehaltene Vorbau der Kirche leider belassen, so daß der feste, mit dem Kirchenbau organisch nicht verbundene Turm nicht so recht zur Geltung kommt.

Im Chor der Kirche fallen Wanddienste, Konsolen und Träger aus der Übergangszeit auf. Aus derselben Zeit rühren zwei Reste von Glasmalerei her. Besonders schön sind zwei Glasmalereien im Chor des berühmten Wiener Glasmalers Mohn (1824) und das Gemälde am Hauptaltar von Johann v. Rottmayer, von Hofrat Prof. Hermann Ritschl sehr vorteilhaft restauriert. Das Johann-Nepomuk-Gemälde eines Seitenaltars stammt von A. Braun (1782), einem Schüler des Kremser Schmidt, her. Von älteren Grabsteinen ist nur noch jener des Obristen Ulrich Schwaiger (1513) erhalten geblieben. Archäologisch interessant ist das achteckige Weihbecken (»Taufstein« genannt) mit der abgekürzten Initialen-



DIE RUPRECHTSKIRCHE VOR DER RESTAURIERUNG 1924

schrift: A. M. D. I. E. (Anno MD in aeternam memoriam). Die Form des »Taufsteines« und die rätselhaften gotischen Buchstaben ließ die Altertumsfreunde vor 1800 verleiten, diesen für ein »Templermonument« zu erklären; ein Orientalist deutete die gotischen Initialen sogar chaldäisch und las: »1347 unseres Herrn Erlösers«. Anton Mailly

Forschungen

EIN ANGEBLICHER RAFFAEL

Die österreichischen Kunstkreise hält eine Streitfrage in Spannung, ob der von dem Gmundner Maler Födinger in einer Feldkapelle Oberösterreichs entdeckte Raffael tatsächlich echt ist oder nicht. Vor drei Jahren fand, wie die Wiener »Reichspost« berichtet, der betagte Maler Födinger in einer einsamen Wiesenkapelle ein Madonnenbild, das trotz seines traurigen Zustandes auf den Künstler tiefen Eindruck machte. Födinger hatte einst in Rom studiert und sich dort besonders mit Raffael beschäftigt. Von ihm sollen auch zwei echte Werke dieses Meisters entdeckt worden sein. Nach Födinger ist es jenes einzige Bild Raffaels, das noch fehlt. Nach vorgenommener gründlicher Reinigung wurde es von Kennern und Fachgelehrten überprüft, die es aber nur als ein Werk vornehmer umbrischer Abstammung erklärten und es in die Zeit des jungen Raffael verlegten. Nachdem sich in diesem Werk zwei Meister erkennen lassen, vermutet Födinger, daß die schwächeren Stellen (Hände der Madonna und die übrigen Figuren) von Schülern herrühren, der Kopf mit dem herrlichen Antlitz könne aber nur vom Meister selbst sein. Vorläufig kommt das Bild, das als österreichisches Nationaleigentum erklärt worden ist, in das Gmundner Lokalmuseum. Über seinen dauernden Aufenthalt ist aber noch nicht entschieden worden. B. B.

Berichte aus dem Auslande

DER PETERSSCHATZ ZU ROM

Der „Petersschatz" umfaßt alle jene Reliquien und Kleinodien, die der Peterskirche zu Rom seit ihrem Bestehen im Laufe der Jahrhunderte von den Gläubigen, die das Grab des Apostels besuchten, zugewandt worden sind. So war es Konstantin der Große, der nicht nur die Basilika begründete, sondern diese auch bereits mit reichen Schmuckgegenständen versah. Von ihm sind im Liber Pontificalis eine lange Reihe von Leuchtern, Kelchen und Gewändern aufgeführt, die er der Basilika des heiligen Petrus gespendet hat.

Darf also der erste christliche Kaiser als der Begründer des Petersschatzes gelten, so sorgten seine Nachfolger eifrig für seine Vermehrung. Allerdings ging fast alles aus jenen früheren Zeiten verloren. Aber doch kann auch heute das Kreuz Justinus II., jenes Kaisers, der von 565 bis 578 regierte und den kirchlichen Frieden wiederherstellte, noch jedes Jahr am Karfreitag öffentlich gezeigt werden. Am meisten jedoch trugen die Päpste, nachdem sie das Erbe der christlichen Kaiser übernommen hatten, zum Schmucke der Peterskirche und damit zur Bereicherung des Petersschatzes bei. Inzwischen hatten sich auch die Pilgerfahrten zum Apostelgrabe eingebürgert. Aus allen Ländern kamen die Scharen herbei und legten heilige Gefäße an der Confessio von S. Pietro nieder. Namentlich unterließen es die fremden Könige nicht, ihrer Verehrung durch kostbare Geschenke Ausdruck zu verleihen. Wir können uns heute schwer einen Begriff von der im Laufe der Jahrhunderte aufgehäuften Fülle dieser Schätze machen, denn nur ganz geringe Reste sind uns davon erhalten geblieben. Schreckte doch der Barbarismus jener Zeiten sogar vor der Ausplünderung der Peterskirche nicht zurück! Nach den Vandalen waren es im Jahre 846 die Sarazenen, die sich in den Besitz der Kirche setzten und sie ihrer Schätze beraubten. Weitere Plünderungen erfolgten während der Bürgerkriege im 14. und 15. Jahrhundert, besonders im Sacco di Roma 1527 seitens der spanischen Kriegsknechte. Schließlich trugen die Republikaner 1799 alles Erreichbare davon.

Das übrig Gebliebene, bereichert durch allerhand neuere Schenkungen, war an den verschiedensten Orten der Basilika zerstreut, bis Monsgr. De Bisogno — derselbe, der die Anregung zum Bau des Petersmuseums gab — alles zu einer wohlgeordneten Ausstellung in der Sakristei der Kirche vereinte. Neben den kostbaren Altargefäßen sehen wir hier eine Sammlung prächtiger Meßgewänder, an denen man wie kaum anderswo die Geschichte der Stickerei zu studieren vermag.

Glaubte man so den Petersschatz in verschlossenen Schränken für die Zukunft gesichert zu haben, so gab es natürlich eine heftige Erregung, als vor kurzer Zeit die Nachricht von einem Diebstahl, dem einige der kostbarsten Gegenstände zum Opfer gefallen waren, in die Öffentlichkeit drang. Zwar gelang es bald, die Täter zu entdecken und das Geraubte zurückzuerhalten — bis auf den großen Rubin des Petersringes. Das muß aber nicht nur in Hinsicht auf den hohen Wert des Ringes, sondern auch auf seine althergekömmliche sakrale Verwendung als besonders schwerer Verlust empfunden werden.

Gegenüber dem Hauptaltare befindet sich die altehrwürdige Bronzestatue des heiligen Petrus, die von den Besuchern der Basilika durch den Fußkuß geehrt zu werden pflegt. Sie zeigt den Apostel auf dem Throne in der Geste des Segnens. Vom Abend des 28. Juni bis zur Messe des 30. Juni, sowie anläßlich der Kanonisationsfeierlichkeiten, wird diese Statue in päpstliche Gewänder gekleidet und mit einer riesigen Tiara, deren große Edelsteine allerdings unecht sind, versehen. Seine Hand aber schmückt dann der goldene Petersring, dessen schöner Rubin nun dem Petersschatze trotz aller Sicherungen entwendet worden ist. Die Größe dieses Steines macht es wohl unmöglich, ihn durch einen anderen zu ersetzen.

Von den übrigen Kostbarkeiten des Petersschatzes seien nur noch einige hervorgehoben. Da erregt unser Interesse eine Dalmatika, die Karl der Große getragen haben soll, in Gold und Silber auf blauem Grunde gearbeitet. Sie wird auf die Zeit Leo III. (795—816) zurückgeführt und gelangte wahrscheinlich im Jahre 1433 nach Rom. Zwei große vergoldete Leuchter von Pollaiuolo zierten einst das Grabmal Sixtus IV., dessen Ring ebenfalls im Petersschatz zu sehen ist. Zwei kleinere Leuchter sind nach der Zeichnung Michelangelos von Antonio Gentili da Faenza gearbeitet. Unter den zahlreichen vergoldeten Kelchen aus Silber befindet sich einer von Benvenuto Cellini. Eine bewundernswerte Höhe des

Kunsthandwerkes zeigen die zahlreichen Monstranzen, namentlich eine solche in Filigran. Aber auch viele neue Schenkungen sind von unvergleichlichem Werte und erwecken hohe Erinnerungen, wie z. B. der Kelch und das Meßbuch, deren sich Pius IX. an seinem Jubiläum bediente.

Gegen ein geringes Eintrittsgeld ist der Petersschatz jetzt jedem Besucher der Peterskirche zugänglich. Während die einzelnen Schmuckgegenstände sich früher weit zerstreut in den riesigen Hallen verloren, präsentieren sie in ihrer heutigen zusammengedrängten Schaustellung einen stattlichen Eindruck, der trotz allem, was die Jahrhunderte ihnen raubten, immer noch des Apostelfürsten würdig genannt werden kann.

Curt Bauer

AUSGRABUNGEN UND ENTDECKUNGEN IN SYRAKUS

Aus Syrakus wurde mir mitgeteilt:

Die Ausgrabungsarbeiten, die während des Krieges eine große Unterbrechung erlitten hatten, konnten erst wieder in den Jahren 1923—1924 in größerem Umfange aufgenommen werden.

Als erstes Ziel wurde die völlige Ausgrabung des frühchristlichen Zömeteriums von Santa Lucia extra moenia ins Auge gefaßt, um seine Zusammenhänge mit der Krypta der gleichnamigen Kirche festzustellen. Das Resultat dieser ersten Grabungen war überraschend und hochinteressant. — Beim Freilegen eines verschütteten Ganges gelangte man in ein kleines unterirdisches Oratorium, das mit byzantinischen Malereien geschmückt war. Unglücklicherweise wurde von oben her im Mittelalter eine Zisterne gegraben, die drei Wände zerstörte. Jedoch blieb eine Wand und die Decke erhalten, diese sind aber alle stark verkratzt, um den wasserdichten Mörtel festzuhalten, mit dem der Brunnen ausgekleidet war. Im Sommer dieses Jahres ging man daran, diesen Mörtel vorsichtig abzulösen, und man hatte nun ein Kunstwerk ersten Ranges vor Augen. Die Wand zeigte Heiligenfiguren im Stile von Santa Maria antiqua zu Rom, die Decke zeigte eine große crux gemmata, ohne Christus. Um diese herum eine große Anzahl Engel und Heiligen, deren Interpretation aber außerordentlich schwierig, weil noch kein genügendes Vergleichsmaterial zur Hand ist.

Über die genaue Datierung dieses wichtigen Denkmals byzantinischer Malereien kann man noch kein definitives Urteil abgeben. In dieser Hinsicht ist nämlich nicht zu vergessen, daß die Ostküste Siziliens, wie auch Kalabrien und Apulien, nach dem Untergang des weströmischen Reiches noch beinahe vier Jahrhunderte unter der Oberhoheit von Byzanz stand.

Bei den weiteren Arbeiten in diesem großen Zömeterium stieß man auf bisher ganz unbekannte Regionen, in deren Gängen eine große Menge noch verschlossener Gräber mit reichen Malereien sich erhalten hat. Dieses Zömeterium ist vielleicht bis in das 3. Jahrhundert zurückzuführen. Die Arbeiten dauern noch fort.

Gleichzeitig wurde mir mitgeteilt, daß auch bei Restaurierungsarbeiten in einigen alten Kirchen, die in der späten Barockzeit sehr verdorben worden waren, kunsthistorisch und künstlerisch wichtige Entdeckungen gemacht wurden.

In der Kirche San Pietro wurden sehr schöne byzantinische Portale, eines in der Apsis, eines an der Fassade freigelegt. Unter dem modernen Putz an den Pilastern kamen spärliche Reste von Malereien hervor.

Unter einer schlechten Stuckfassade an der Kirche San Martino konnte eine fast völlig erhaltene frühgotische freigelegt werden. Der Stil dieser Kirche ist der normannische, doch sind an den Kapitälen byzantinische Stukkaturen erhalten, und auch andere Elemente weisen darauf hin, daß hier ein älteres Gebäude stand. Säulen und andere architektonische Einzelheiten stammen von griechischen und römischen Bauten. Das Fehlen von Malereien in dieser und in anderen Kirchen, und die starke Zerstörung an anderen Stellen läßt einen Schluß ziehen über die Gewalt, mit der der Bildersturm des Leo Isauricus über die Kunstwerke hinfegte.

Aus der normannischen Periode konnte in der Kirche San Tommaso ein, wenn auch kleines, so doch wichtiges Denkmal gerettet werden. Als das Tonnengewölbe aus Gips, das im 17. Jahrhundert eingebaut worden war, entfernt wurde, fand man die Überreste einer einfachen Balkendecke, mit Spuren einer reichen Bemalung. Das Hauptportal mußte von Grund aus renoviert werden, doch ist das Seitenportal in seinen strengen Linien intakt geblieben.

Aus der Zeit der schwäbischen Kaiser, besonders Friedrichs II., hat sich das prachtvolle Kastell Maniace erhalten, das durch jahrhundertelange Vernachlässigung, durch Um- und Anbauten sehr gelitten. Da eine Restaurierung mit unerhörten Kosten verbunden wäre, muß vorerst an eine Stabilisierung der bedrohtesten Bauteile gedacht werden. Im erzbischöflichen Palast wurde unter Barockkrusten eine sehr schöne, fast intakte Halle freigelegt, in Spitzbogen, mit kleinen dekorierten Schlußsteinen in der Gewölbekreuzung.

Ich werde auf die byzantinischen Malereien noch zurückkommen, sobald ich aus Syrakus die Photographien erhalte. Auch auf die Bauwerke soll in einem ausführlicheren Bericht näher eingegangen werden. Vorstehende Arbeiten sind alle im Sommer dieses Jahres vorgenommen worden.

Rom. Angelo Lipinsky

AUSGRABUNG EINER FRÜHCHRISTLICHEN KIRCHE IN DER CAMPAGNA

ROMAE VIA TIBURTINA MILIARIO XVIII VINGENTI. Mit diesen kurzen Worten wird im Martyrologium des Hieronymus ein Märtyrer Vincentius aus Tibur (Tivoli) erwähnt. Über diesen Märtyrer, sein Leben usw. weiß man fast nichts. Einige kleine Lokalhistoriker von Tivoli haben durch Konjekturen versucht, dieses Rätsel zu lösen, aber da es ihnen an Material fehlte, konnten sie damit nicht weit kommen. Nun wurde in diesen Wochen in der Gegend von Monte Celio (ca. 24 km von Rom) ein Stück der alten Via Tiburtina wieder freigelegt. Unter der Leitung des Pfarrers von Monte Celio und der R. Sopraintendenza degli Scavi wurden auch in der Nähe liegende Ruinen einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Die Nachgrabungen ergaben die Freilegung einer kleinen Kirche von 18 m Länge, 9 m Breite, die in drei, durch Säulen getrennte Schiffe geteilt war. Die Kirche scheint bei einem Erdbeben zugrunde gegangen zu sein, denn alle Säulen sind noch vorhanden und konnten wieder aufgerichtet werden. Bemerkenswert ist der erhaltene Altar, die schola

cantorum und eine Menge reich gearbeiteter Gebälkstücke, die zum größten Teil aus den römischen Villen von Tibur stammen. Unter dieser Kirche, in einer Tiefe von etwa eineinhalb Meter, stieß man auf ein noch älteres christliches Oratorium und auf die Reste eines römischen Landhauses. Der Fußboden der Oberkirche besteht aus einer großen Zahl Grabplatten römischen und christlichen Ursprungs: Legionssoldaten, Centurionen, denen in der Nähe Ländereien zugewiesen worden waren. Außerdem sind Marmorplatten aus dem Privathaus zur Verwendung gelangt.

Diese Gegend ist übrigens auch deshalb interessant, weil in der Nähe ein antiker Tempel freigelegt worden ist.

Auch von diesen Ausgrabungen stehen Photographien noch aus. In der Nähe dieser christlichen Basilika vermutet man ein Coemiterium sub divo. Es können für die christliche Archäologie noch interessante Resultate erwartet werden.

Angelo Lipinsky

FRESKEN AUS DEM 9. JAHRHUNDERT

In dem Tempel der Fortuna Virilis am Forum Boarium war um die Wende des vierten Jahrhunderts die kleine Kirche Santa Maria Egiziaca eingebaut worden, die von armenischen Mönchen bedient wurde. Der Tempel war eines der wenigen gut erhaltenen Bauwerke des alten Roms. Nun hat im Jahre 1922 die Sopraintendenza di Scavi e Musei beschlossen, den Tempel von allen Um- und Anbauten zu befreien und ihn wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuversetzen. Die Arbeiten, die auf große bürokratische Schwierigkeiten stießen, konnten erst in diesem Jahre zum Abschlusse gebracht werden. Als man damit begann, das Innere der Tempelcella von allen Übertünchungen zu befreien, entdeckte man sehr schöne gut erhaltene Fresken aus dem 9. Jahrhundert mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Joachim und Anna und der Jungfrau Maria. Die Farben, so viele Jahrhunderte unter barocken Zutaten verdeckt, haben noch ihre ganze Leuchtkraft bewahrt und verdienen ein eingehenderes Studium. Bewundernswert ist das reiche Ornament, mit dem die einzelnen Szenen eingerahmt sind. Bemerkenswert ist ein leuchtendes Rot, das gegen einen meist tiefblauen Hintergrund sich wirkungsvoll abhebt. Die Fresken sind in einem kleinen Werk von A. Munoz: Il restauro del tempio della Fortuna virile, Roma 1925, besprochen und abgebildet. Angelo Lipinsky

Bücherschau

Hans Sedlmayr, Fischer von Erlach der Ältere. München, Verlag R. Piper, 1925.

Die vorliegende Monographie des österreichischen Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach will, wie der Verfasser ausdrücklich betont, noch keine erschöpfende und bis in alle Einzelheiten gehende Darstellung vom Wirken dieses Meisters sein, sondern versucht, an Hand einer kritischen Zusammenstellung aller bisher bekannten Werke ein Bild von seiner künstlerischen Entwicklung in großen Zügen zu zeichnen.

Wie allen großen Barockarchitekten waren Fischer von der bisherigen Forschung unzählige Werke zugeschrieben worden, die nichts mit ihm zu tun hatten. Sein Oeuvre erschien deshalb voller Widersprüche. Sedlmayr hat nunmehr alle nicht hinreichend für Fischer verbürgten Werke ausgeschieden und dadurch ein Bild von seinem künstlerischen Wirken gewonnen, das sehr viel klarer ist als das frühere, und der Bedeutung dieses Meisters besser gerecht wird. Besonders wertvoll erscheint uns der Nachweis, daß der junge Fischer als erster den Borroministil aufgegriffen und ihm in Österreich Bahn gebrochen hat. Die Bedeutung von Borrominis und Guarinis Wirken für den süddeutschen Barock hat man längst gewürdigt. Sedlmayrs Verdienst ist es, erkannt zu haben, wo der Einfluß Borrominis zuerst einsetzt, und durch wen sein Stil in Österreich und — davon abhängig in Süddeutschland eingeführt worden ist.

Fischers Spätwerke (Hofbibliothek usw.) bedeuten dagegen eine Renaissance der französischen vorklassischen Architektur (der Zeit um 1650, nicht der klassischen Zeit unter Ludwig XIV.). Auch das ist noch nie hervorgehoben worden. — Daneben hat in Fischers ganzem Werk die späte Antike Pate gestanden. Es verdient Anerkennung, daß Sedlmayr sich nicht wie andere Autoren mit dem bloßen Hinweis auf die Antike als Vorbild begnügt, sondern diesem Hinweis greifbare Form zu geben bemüht ist. Inwieweit diese Versuche im einzelnen zutreffen, läßt sich schwer entscheiden; auf alle Fälle aber haben antike Bauwerke in den Köpfen der Barockarchitekten weit mehr gespukt, als wir im allgemeinen anzunehmen geneigt sind. Einen besonderen Wert verleiht dem Band das beigegebene kritische Verzeichnis der Werke und Zeichnungen Fischers, sowie das gute Abbildungsmaterial. Er enthält Aufnahmen und Grundrisse von vielen bisher völlig unbekannten oder schwer zugänglichen Werken Fischers. Arthur Schlegel

Leben und Wundertaten des hl. Franz von Assisi. Erzählt von Thomas von Celano, übersetzt von Pater Camill Bröll O. M. Cap. mit einer Einleitung von Otto Karrer. München 1925, Verlag J. Pfeiffer. Preis M. 5.80, 382 Seiten.

Das Jahr 1926 feiert die 700. Wiederkehr des Todesjahres des großen Heiligen (1226—1926). Hunderttausende von Pilgern werden zum Grabe des Heiligen nach Assisi und zum Portiunkulakirchlein dortselbst wallfahren. Die vorliegende Übersetzung der Erzählungen des berühmten Lebensgenossen und Biographen des hl. Franziskus, nämlich Thomas von Celano, wird daher von den weitesten Kreisen aufs freudigste begrüßt werden. Der hervorragende Gottesgelehrte Thomas von Celano, dem auch die Abfassung des herrlichen »Dies irae« zugeschrieben wird, war unter allen Biographen des großen Heiligen wie kein zweiter berufen, uns eine Lebensbeschreibung von seinem Freunde zu geben. Celano hat den Geist des hl. Franziskus weitaus am besten getroffen. Dabei verfügt Thomas über einen reizvollen, oft poetischen Stil, der in eminenter Weise dazu angetan ist, den heiligen Mann in unverfälschter Weise zu schildern. In Thomas von Celano erblicken wir tatsächlich einen kongenialen Darsteller des hl. Franziskus. »Celanos innige, warmherzige Bewunderung für seinen Helden spricht aus jeder Zeile. Des Heiligen sittliche Größe hat es ihm angetan. Innigste Rührung klingt aus jedem Wort, das er ihm nachruft. Wenn wir Franz lieb haben, müssen wir auch seinem Biographen dankbar sein.« Diese Charakteristik gibt mit Recht Otto Karrer in seiner trefflichen Einleitung zu dem Leben und den Wundertaten des hl. Franz von Assisi nach den

Erzählungen seines zeitgenössischen Biographen Thomas von Celano. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis zeigt den großen Reichtum, welchen das Büchlein uns bietet. Wir werden über alles aufgeklärt und erfassen die Persönlichkeit des großen Mannes deswegen in so glücklicher Weise, da eben ein Mann den hl. Franz zeichnet, der an seiner Seite gelebt und gewirkt hat. Alle anderen späteren Werke und Bücher über den großen Ordensstifter, über den heiligen Aszeten, über den liebenswürdigen gottbegeisterten Dichter, über den tiefen Mystiker, sei es den innigen Gebetsmystiker oder den von leidenschaftlicher Liebe erfüllten Christusmystiker vermögen nicht so lebendig und so packend über den Heiligen zu schreiben als wie diese Erzählungen. Die Übersetzung besorgte in mustergültiger Weise P. Camill Bröll O.M.Cap.

Richard Hoffmann

KALENDER

Eine ungeheuere Fülle von Kalendern aller Art ergießt sich bei jeder Jahreswende über unser deutsches Volk. Man wird wohl eher 20 Millionen als 10 Millionen Exemplare annehmen dürfen, die teils aus rein geschäftsmäßiger, teils politischer, religiöser und wirtschaftlicher Tendenz entstanden, irgendwie einen sehr bedeutenden, weil sehr nachhaltigen und lange währenden Einfluß auf die allerweitesten Schichten ausüben. Wenn man allerdings diese verschiedenartigsten Produkte kritisch zu sondern versucht, wird man im allgemeinen auf ein erschreckendes Qualitätsniveau stoßen. Nirgendswo anders macht sich wohl ein derartig krasser Dilettantismus und ein verantwortungsloser Geschäftssinn geltend als auf diesem Gebiet, nur zu häufig gerade auf dem Gebiete des sogenannten religiösen Volkskalenders. Nicht der lockende oder heiligmäßig klingende Titel bürgt dafür, daß hinter der Sache auch jemand steht, der sich bewußt ist, was es heißt, für das »Volk« zu arbeiten, etwas, das häufiger mehr Arbeit und Überlegung kostet, als für den Zunftgenossen zu schreiben. Im folgenden wird nur eine mehr oder weniger zufällige Auslese von Kalendern besprochen und auch dies mehr nach der Seite ihrer künstlerischen Aufmachung, was hier besonders betont sein soll. um gegen ungerechtfertigte Vorwürfe gesichert zu sein. Denn manchmal ist auch im schlechten Kleide ein ehrenwerter Mann.

Verhältnismäßig leicht haben es die Kalender, die ihr Gebiet in altem heimischen Kunstgut suchen, weil sie nicht leicht in der Qualität daneben greifen können, wenn ein tüchtiger, leistungsfähiger Verlag hinter ihnen steht. So steht neben seinem älteren Bruder »Altfränkische Bilder«, herausgegeben von Geheimrat Professor Theodor Henner der »Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst« M. 2.— (Verlag Gesellschaft für christliche Kunst, München), trotz seines 22. Jahrgangs immer noch in alter Frische, obwohl gerade während des vergangenen Jahres sein verdienter Herausgeber Geheimrat Hochschulprofessor Dr. Josef Schlecht für immer die Augen geschlossen. Seiner ist an erster Stelle gedacht, dann folgen Berichte über schwäbische Madonnen, das Kloster Ensdorf, städtebauliche Fragen, die Münchner Theatinerkirche, Kuppelfresken, Schloß Ismaning, einen historischen Kunststreit im 18. Jahrhundert, alles in der guten Mischung von historischer, fachwissenschaftlicher Forschung mit populären Tendenzen. Die große Zahl von Klischees sowie der farbenprächtige, im Heim dekorativ wirkende Umschlag nach modernen Künstlern lassen ihn überall leicht ein warmes Plätzchen im Familienzimmer finden.

Sehr viel schwieriger haben es die Volkskalender, die um sehr wenig Geld recht viel bieten sollen. Da wird häufig an allem, was notwendig ist, gespart. Darunter leidet vor allem der »Maria-Hilf-Kalender« (Verlag der Alphonsus-Buchhandlung A. Ostendorff, Münster i. W., M. 0.65). Die Klischees sind schlecht (das Papstbild direkt unkenntlich), überall aus alten und neuen Werken zusammengesucht, ungeschickt in den Text eingefügt. Als für das Volk sehr geeignet werden die Bilder von Fr. Max Schmalzl abgebildet und empfohlen. Der Hieb auf die »Kunstkenner« verfängt da nicht mehr. Wer Augen hat zu sehen, merkt, daß auch wirkliche Religiosität nicht Kunst ist, wenn das Können fehlt und nur ungeschickte Entlehnungen und langweilige Wiederholungen dabei herauskommen.

Mehr künstlerisches Verständnis steht hinter dem »Liebfrauenboten«, Marianisches Jahrbuch, herausgegeben von P. Georg Harrasser S. J. (Marianischer Verlag, Innsbruck, M. 1.50.) Ein handliches, sympathisches Format, eine verständige Druckanordnung und ein geschmackvolles Eingliedern von Bildern und Vignetten. Es wird lobenswerterweise viel mit Federzeichnungen, meist nach Philipp Schumacher gearbeitet. Allerdings wäre manchmal zu wünschen, daß Bilder von etwas männlicherem Charakter gewählt worden wären. An guten alten Nazarenerbildern bis herunter zu recht dünnen, sentimentalischen Nachahmungen findet sich eine für meinen Geschmack etwas große Zahl, die doch zu sehr nach einer leicht eingehenden Banalität gewählt wurde, statt nach einer kernhaften Religiosität.

Einen erfreulichen Anlauf zur besseren Durchgestaltung nimmt der »Katholische Elternkalender«, herausgegeben von der katholischen Schulorganisation (Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, München. M. 0.60). Es sind diesmal schöne Monatsleisten von Berta Schneider beigegeben, die in origineller und volksnaher Weise Elternleben und Religion in lebendigem Zusammenhang zeigen. Nur schade, daß die herbe Holzschnittart auf dem unreinen Papier so sehr an Wirkung verliert. Leider sind diesen buchtechnisch gut empfundenen Bildern recht klecksige, kleine, realistisch langweilige Abbildungen v n Anstaltshäusern gegenübergestellt. Auch diese Bilder hätte der Stift des Künstlers stilisieren müssen. Die übrigen Illustrationen werden von Holzschnitten Ludwig Richters und altdeutschen Arbeiten bestritten.

Eine ungetrübte Freude bedeutet dagegen der »Katholische Frauenkalender«, herausgeg. von Ida Neundörfer (Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz, M. 1.50). Schönstes Papier, prachtvolle Drucktypen, geschlossene blockmäßige Anordnung, dazu im Kalendarium üppig wuchernde Leisten mit Pflanzen, Blumen und abwechselnden Motiven der vier Lebensalter, wieder nach Holzschnitten von Berta Schneider, deren ausgezeichnete Begabung für derartige Gebrauchsgraphik hier bei gutem Druck voll zur Geltung kommt.

Der »Regensburger Marienkalender« (Verlag Kösel & Pustet, Regensburg, M. 0,70), schon im 61. Jahrgang, hat, seit er nun im zweiten Jahre in der Hand des feinfühligen Dichters Peter Dörfler liegt, ohne Zweifel geistig und künstlerisch außerordentlich an Bedeutung gewonnen. Einem



ALBIN EGGER-LIENZ: SÄMANN UND TEUFEL

Künstler, diesmal wieder E. E. Heinsdorff, ist die ganze Ausstattung anvertraut. Ohne Prätension und Überspanntheit, aber mit gesundem Sinn für volksmäßig klingenden Linienrhythmus und kräftige Ausdruckskunst schafft er seine lockeren Leisten, seine festgefügten Kirchenbilder, seine herben, klaren und doch gefühlvollen, aber Gottseidank nicht sentimentalen Illustrationen. Hier ist gutes, kräftiges Roggenbrot fürs Volk, fromm, aber nicht frömmelnd, männlich, aber nicht roh, episch, aber nicht waschlappig. Einen solchen Kalender kann man als vorbildlich hinstellen, als volkstümlich in dem letzten Sinn, daß er Gebildete wie Ungebildete, alt wie jung in seinen Kreis ziehen kann.

Und das gleiche uneingeschränkte Lob kann man einem Schweizer Kalender spenden: Kalender der Waldstätte, Jahrbuch für die Kantone Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern und Zug (Verlag Gebr. J. und F. Heß, Engelberg/Basel, Schw. Fr. 2.—). Neben ersten Autoren, wie Federer und Zahn, finden wir ausgezeichnete Illustrationen wie die großzügigen Monatsbilder von Josef von Divéky, die wirklich phantastisch aufreizenden Spukbilder von H. Danioth, die lapidar kurzen und doch überzeugenden Holzschnitte von Meinrad Zehnder, dann die prächtigen Landschaftsbilder von G. Haas-Triverio u. a., daneben wieder anständige Klischees von alter und neuerer Volkskunst. Auch tiefgehende Aufsätze über religiöse Kleinkunst und Kirchenausstattungen seien lobend hervorgehoben. Ja, Ihr Kalendermacher, es gibt schon noch Leute, die so etwas machen können, es ist nicht immer notwendig, abgebrauchte Klischees in höchster Überalterung zu verwenden. Man darf eben die Abbildungen nicht herunterhudeln, sondern als einen sehr wichtigen Faktor berücksichtigen.

Von den beliebten Abreißkalendern seien folgende genannt. Dürer-Kalender für Kultur und Kunst, Herausgeber Karl Maußner (Dürer-Verlag Berlin-Zehlendorf mit 160 Abbildungen. M. 4.50). Meist Graphik alter und neuer Zeit, dazwischen einige Gemälde und Fresken. Sehr überlegt und geschmackvoll ausgewählt und angeordnet. Auf der Rückseite Gedichte und Aphorismen. Starker religiöser Einschlag.

Roma aeterna (Montanaverlag, Zürich und Stuttgart, 64 Abbildungen, M. 2.40). Gut zusammengestellte Bilder aus Rom, alles neue Aufnahmen originellen Ausschnittes und seltener gesehener Veduten. Ohne Zweifel eine angenehme Erinnerung für Rompilger.

Frankenland, herausgegeben von W. G. Schreckenbach (Nürnberg, Verlag Der Bund, M. 2.40). Guter Wechsel von alter und neuer Kunst, dazwischen schöne Aufnahmen fränkischer Städte und Dorfbilder.

München. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München



PŘIBRAM, HEILIGER BERG



WALLFAHRTSORT KLOKOT BEI TABOR ANSICHT VON DER LUČNITZ

Phot. Jos. Sechtl und J. Voseček, Tabor

ZUR GESCHICHTE DES OSTEUROPÄISCHEN WALLFAHRTS-KIRCHENTYPUS

HEILIGE BERGE UND MARIANISCHE GNADENBURGEN IN BÖHMEN UND MÄHREN

Von JOSEF MORPER

I.

Die Gesamtheit der kirchlichen Bauproduktion kann in methodischer Hinsicht einer Systematik unterworfen werden, die ihre besondere Perspektive aus dem Interesse an den Bauwillensträgern gewinnt und so das Problem der allgemeinen Baugeschichte von der Auftraggeberseite her einer neuen Lösung entgegenzuführen die Absicht hat. Der systematische Wille wird sich dabei am bequemsten eines uralten theologischen Terminus bedienen, nämlich der Sonderung der kirchlichen Kommunität in die Elemente Volk und Geistlichkeit, weil tatsächlich mit dieser landläufig gewordenen Unterscheidung auch die beiden großen Bestellerklassen der Kirche gegeben sind und demgemäß auch die gesamte kirchliche Bauproduktion in zwei umfassende Gruppen aufgeteilt wird: in eine volkstümliche oder laikale und in eine spezifisch geistliche oder klerikale. So sehr nun beide Ausdruck einer überpersönlichen religiösen Einheit sind und beide trotz starker Absorbierung paganistischer Formideen ohne Schnitt und Pressung unter den gemeinsamen Oberbegriff: „christliche Architektur" subsummiert werden können, in ihrem Wesen offenbart sich doch für den Schärferblickenden eine Gegensätzlichkeit des Verhaltens zu dieser

ihrer höchsten Zweckbestimmung, die, wäre sie nicht von der kirchlichen Autorität eingeriegelt in die Grenzen einer festen geistigen Ordnung, diese selbst wieder in Frage stellen würde. Die klerikale Kunst ist innerlich gebunden durch die besondere Form der kirchlichen Religiosität und durch die absolute Strenge der liturgischen Zweckforderung. Darum drängt sie ihrem innersten Wesen nach zur Kanonisierung und Typisierung aller Kunst, damit die alles übergreifende Glaubenseinheit auch innerhalb der Ebene des rein Anschaulichen sinnlich faßbar vorgestellt werde. Wird damit die künstlerische Freiheit beschränkt und jedes schöpferische Suchen unterbunden, so begünstigt andererseits solche Grenzsetzung die Bildung sogenannter Stile. Freilich steht hinter alledem ein strenger ethischer Wille: die Kunst ist nicht Selbstzweck, sondern Werkzeug des kirchlichen Glaubens. Darum ist die klerikale Kunst notwendig propagativ und als solche hat sie auch repräsentative Pflichten. Anders die laikale Kunst. Wohl sind ihr durch ihr Kirchlichsein von vornherein gewisse Bindungen auferlegt, aber wie in der Kirche neben dem liturgischen Gottesdienst die Formen der privaten Andachtsübung des individuellen Verkehrs mit Gott Geltung und Berechtigung haben, so sind auch in der laikalen Kunst die Grenzen weiter hinausgerückt. Damit ist der künstlerischen Gestaltung ein größerer Spielraum gewährt, die künstlerische Phantasie kann ihr unerschöpfliches Wesen treiben und so geschieht es, daß die laikale Kunst vor der allgemeinen Uniformtheit der klerikalen Kunst die größere Mannigfaltigkeit, den bunteren Reichtum voraushat. Auch sind ihre Lösungen originaler, vom Herzblut des Schöpfers durchwärmter, und es kann aus ihr die Individualität des Volkes, der Rasse besser abgenommen werden als aus der im allgemeinen doch unpersönlichen klerikalen Kunst. Und weil aus all diesen Gründen die Laienkunst ideenvoller ist als die klerikale, darum hat sie auch weit mehr Entwicklungsmöglichkeiten als die in den engen Geleisen der vorgeschriebenen Typen sich bewegende klerikale Kunst. Freilich ist die laikale Kunst damit auch schwereren Gefahren ausgesetzt und ihre Zügelung durch die geistliche Aufsicht eine unabweisliche Notwendigkeit geworden[1]).

Die geschichtliche Wirklichkeit hat diese beiden Formen der kirchlichen Bauproduktion in ein eigentümliches Wirkungsverhältnis zueinander gesetzt. Sie hat die eine zum Substrat der anderen gemacht und besonders später mit der synthetischen Wirksamkeit beider dem geschichtlichen Bilde zu einer höchst reizvollen Farbigkeit verholfen. Ja, es hat Zeiten gegeben von beinahe ausschließlicher Geltung der einen, während die andere nach der Befruchtung der ersteren beinahe gänzlich vom Schauplatz der Entwicklung abzutreten scheint. Der Gang durch die Geschichte erweist dies alles mit wünschenswerter Klarheit.

II.

Als das Christentum gestiftet worden war und die neue Lehre hineinwuchs in die Völker des Mittelmeers, Kleinasiens und Irans, da war es nur eine Folge eben der Tatsache, daß die Bekenner des neuen Glaubens gesellschaftlich den unteren Schichten, dem »Volke« zugehörten, wenn die ersten Gewächse der jungen christlichen Kunst volkstümlicher Art gewesen waren. In der römischen Katakombenkunst liegt, was gemeinhin kaum bemerkt wird, eine reine Volkskunst vor und einen wie starken Anteil gerade die volkstümliche Kunstübung an der Entstehung der christlichen Kirchenkunst im Osten genommen hat, das ist bekannt seit Strzygowskis und seiner Schule bahnbrechender Forschertätigkeit. Anders wird das Bild der Kunstgeschichte im Laufe des 4. Jahrhunderts, als die Kirche den großartigen Bau ihrer Dogmatik und Hierarchie vollendet hatte, als sie durch Zusammenführung der nationalen Bekenntnisgruppen zur Einheit ein staatspolitischer Faktor wurde und ihre soziologische Struktur in den Gegensatz von Laientum und Klerus auseinandergetreten war. Die Kunst kommt unter die Vormundschaft des Klerus, sie wird ein machtpolitisches Instrument im Sinne repräsentativer Propaganda für den Glauben, die Freiheit des künstlerischen Schaffens wird beschnitten

[1]) Literatur: Karl Adam, Das Wesen des Katholizismus. Düsseldorf 1925. — Friedrich Heiler, Der Katholizismus, seine Idee und seine Erscheinung, München 1923, bes. S. 183ff. — Joh. Adam Möhler, Symbolik, 8. u. 9. Auflage, Regensburg 1913, bes. das Kap. V, S. 328ff. — Franz Sawicki, Die katholische Frömmigkeit, Paderborn 1921, S. 283ff. — Josef Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig 1921, bes. II. Kap. Gemeinde, Kirche und Hof. — Ders., Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923, bes. der VI. Vortrag. — Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924



PRAG, LORETTO-HRADSCHIN *Phot. Eckert* CASA SANTA

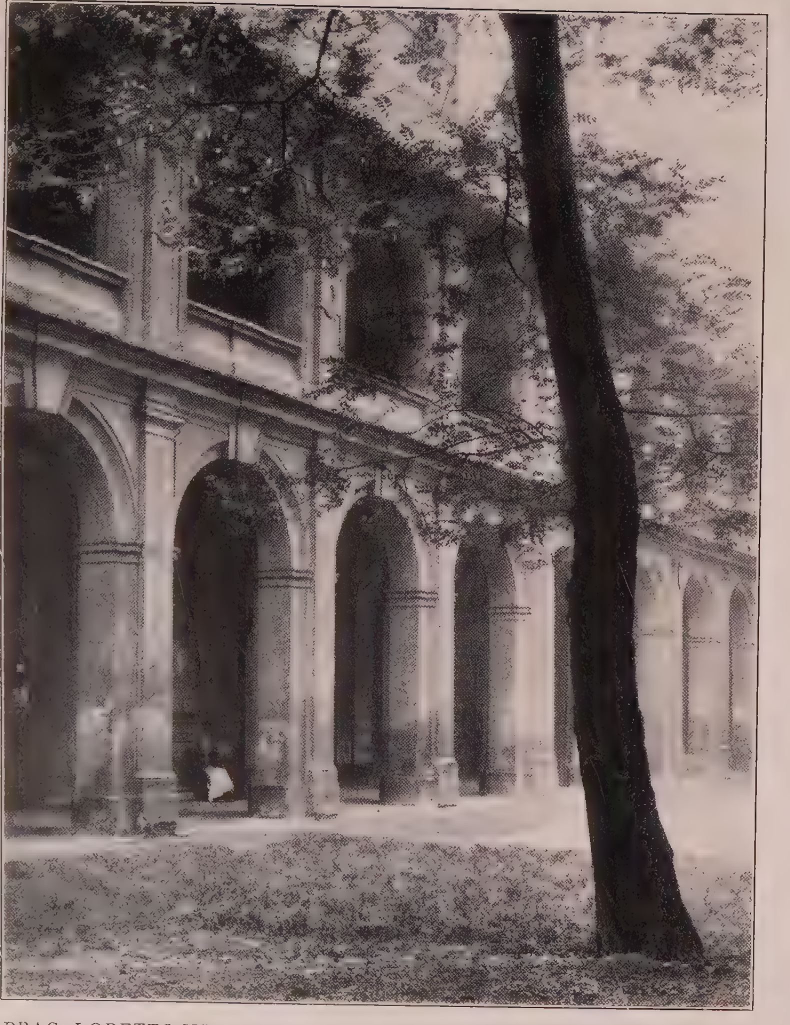
WEISSER BERG BEI PRAG — HAUPTEINGANG

Phot. Reach



PRAG, LORETTO-HRADSCHIN — HAUPTFASSADE

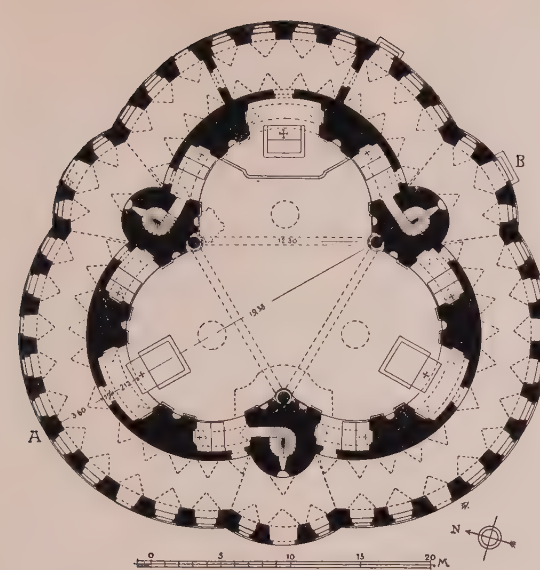
Phot. Reach



PRAG, LORETTO-HRADSCHIN AMBITE

PRAG, LORETTO-HRADSCHIN INNERES DER AMBITE

durch ein streng liturgisches Bauprogramm: es kommt in der Geschichte der christlichen Baukunst zur ersten großen Typenbildung: zur Fixierung des basilikalen Schemas unter engstem Anschluß an die hellenistische Bauüberlieferung. Während im Osten Byzanz, Armenien und Iran den Kuppelbau zur Norm erheben und später mit ihren direkten oder indirekten Abkömmlingen auch das baugeschichtliche Bild von Oberitalien, Südfrankreich und Nord- und Osteuropa durchsprenkeln, bleibt im Abendlande der basilikale Typus die kirchliche Grundform das ganze Mittelalter hindurch. Wohl erleidet dieser Typus im Verlaufe der Geschichte nationale Verfärbungen, wohl nimmt der Gang seiner Entwicklung sehr bald die Richtung auf eine freiere und individuellere Gestaltung des basilikalen Schemas, so daß es schließlich in die unmittelbare Gefahr kommt, seinen ureigensten Sinn zu verlieren und seinen besonderen kultischen Zwecken zu entwachsen, aber die Kirche hat durch Orden, die ihr rechtzeitig in den Kluniazensern und Zisterziensern erstanden sind, die auf dem Marsch ins Freiere und Ungebundene begriffene Baukunst in die alten Schranken zurückgerufen und dem Typus mit dem Durchbruch des gotischen Systems noch einmal die allgemeine Geltung verschafft. Von neuem ändert sich das Legierungsverhältnis der kirchlichen Baukultur im späteren Mittelalter, als die alte Einheit der Gottesverehrung sich zu zerstrählen beginnt in die vielen Unterwirkungen der Marien- und Heiligenverehrung, als der Reliquienkult aufkommt, das Pilgern zu den alten Gnadenstätten der Christenheit üblich wird und neben die objektiven Andachtsformen der Liturgie die ungeheure Mannigfaltigkeit volkstümlicher Religionsübungen tritt. Da mischen sich plötzlich der klerikalen Kunst volkstümliche Elemente bei, es entsteht sogar in den Wallfahrtsorten, den Wunder- und Gnadenkapellen, in den vielen Nachahmungen der heiligen Stätten Palästinas eine wirkliche Blüte der Volkskunst und gewiß hätte sich diese im weiteren Verlauf der historischen Entwicklug ebenso wie die Mystik der kirchlichen Fessel entrungen, wenn nicht Orden wie die Zisterzienser und Prämonstratenser, die besonders den Muttergotteskult mächtig gefördert haben, ihr Abgleiten ins Unkirchliche und Widerkirchliche verhindert hätten. Die Reformation, deren Folge die unselige Zerreißung der europäischen Glaubenseinheit ist, bringt im Norden zunächst einen Stillstand der kirchlichen Bautätigkeit. Im Süden tritt der Kirchenbau unter die Fittiche des Humanismus, dem die artistischen Interessen vor den rein religiösen bedeutungsvoll sind mit der logischen Folge, daß die Kirchen aliturgisch werden und nur mehr den zweckfreien Ausdruck einer rein künstlerischen Idee darstellen. Die innere Restauration, die die Kirche durch das Konzil von Trient gewinnt, gibt ihr die notwendige geistige Kraft zur Offensive gegen die nordische Ketzerei. Eine stärkste Bundesgenossin ist ihr dabei die Kunst, die unter klerikaler Führung einen Gesinnungswandel ins absolut Kirchliche an sich vollzogen hatte. Wieder war es in der Geschichte der christlichen Kunst zu einer Typenbildung gekommen: Aus der Verschweißung der mittelalterlichen (Basilika-)Langhausidee mit dem Zentralbaugedanken der Renaissance hatte Vignola den Gesù geschaffen, jene römische Jesuitenkirche, deren Bauform dann durch den Orden über die ganze Erde verbreitet wurde und die die eigentliche Kernform des Barockstils geworden ist. Aber gleichzeitig mit dem Sieg der Gegenreformation brechen plötzlich die Quellströme des Volkstümlichen von neuem hervor. Die Kirche, belehrt durch die geschichtliche Erfahrung, versichert sich dieses Elementes im Interesse der Volksmissionierung und wieder sind es die dem Volk näherstehenden Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser, die die Entwicklung der neuen volkstümlichen Kunst in die Bahnen des Kirchlichen leiten. Aber wenn im Spätmittelalter die klerikale Kunst und die laikale streng geschieden nebeneinander blühten, so wird dies im Barock wesentlich anders. Beide treten in eine unendliche Wechselbeziehung zueinander, und es ist so, daß die klerikale Kunst von der Volkskunst profitiert, und umgekehrt, die Volkskunst in besonderer Weise von der klerikalen Kunst beeinflußt wird. Wenn es z. B. auch richtig ist, daß der große Turiner Architekt, der Theatinermönch Guarino Guarini von der mathematischen Seite her (wie später auch Balthasar Neumann) und unter dem Einfluß arabischer, spätgotisch spanischer und borrominesker Wölbideen zu seinen höchst komplizierten Raumvorstellungen gelangt, so darf andererseits nicht vergessen werden, daß eine wichtige Prämisse seiner inneren Entwicklung die piemontesische Volkskunst, die, wenn auch lange nicht in solcher Kompliziertheit, längst vorher in den ländlichen Sanktuarien ähnliche Gedankengänge wie Guarini eingeschlagen hatte. Und wenn die Dinzenhofer die Ideen Guarinis aufgreifen und sie noch weiterbilden, ja eigent-

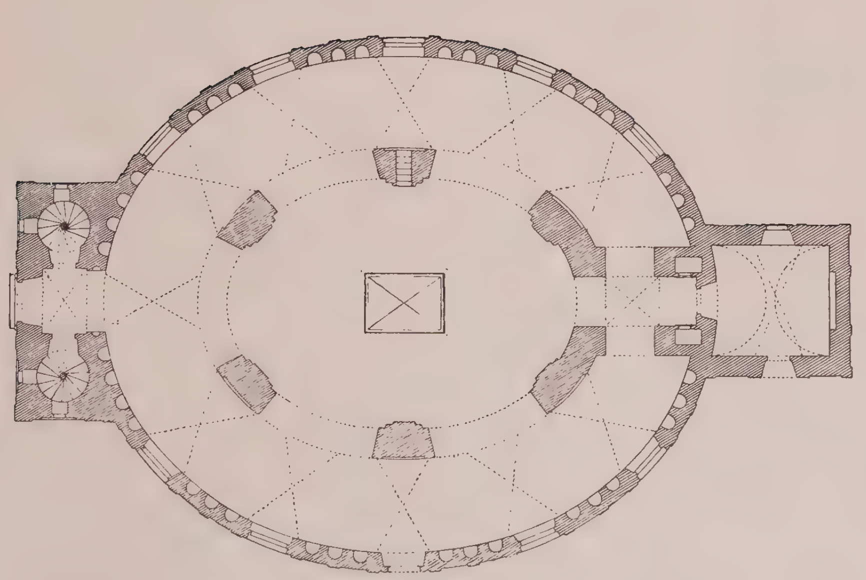




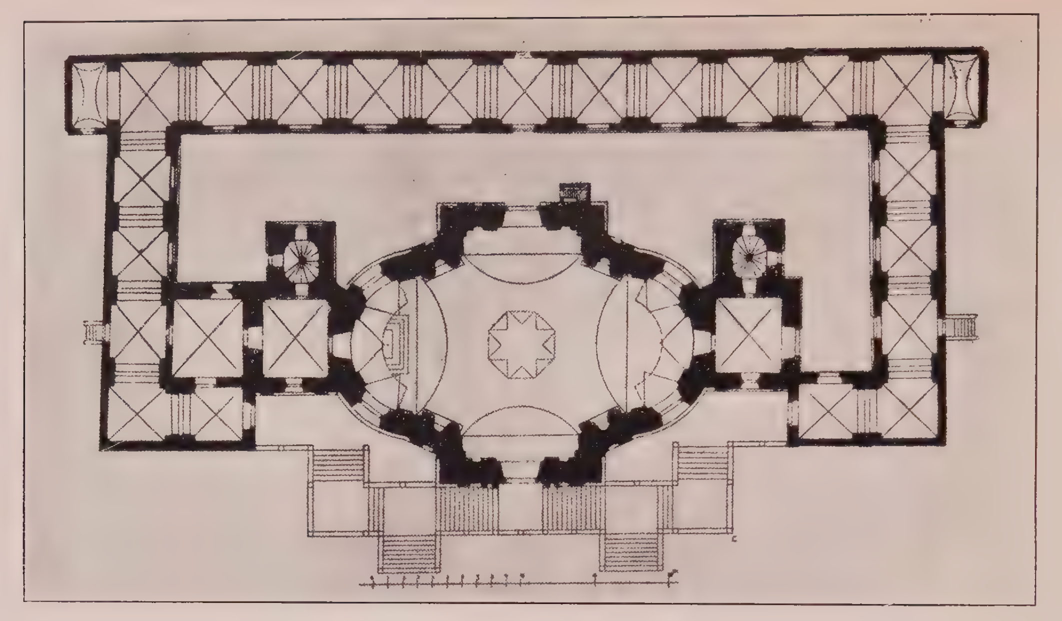
KAPPEL DREIFALTIGKEITSKIRCHE



DINZENHOFERSCHES SKIZZENBUCH
PLAN-NR. 104. — *Bayer. Nat.-Museum, München*

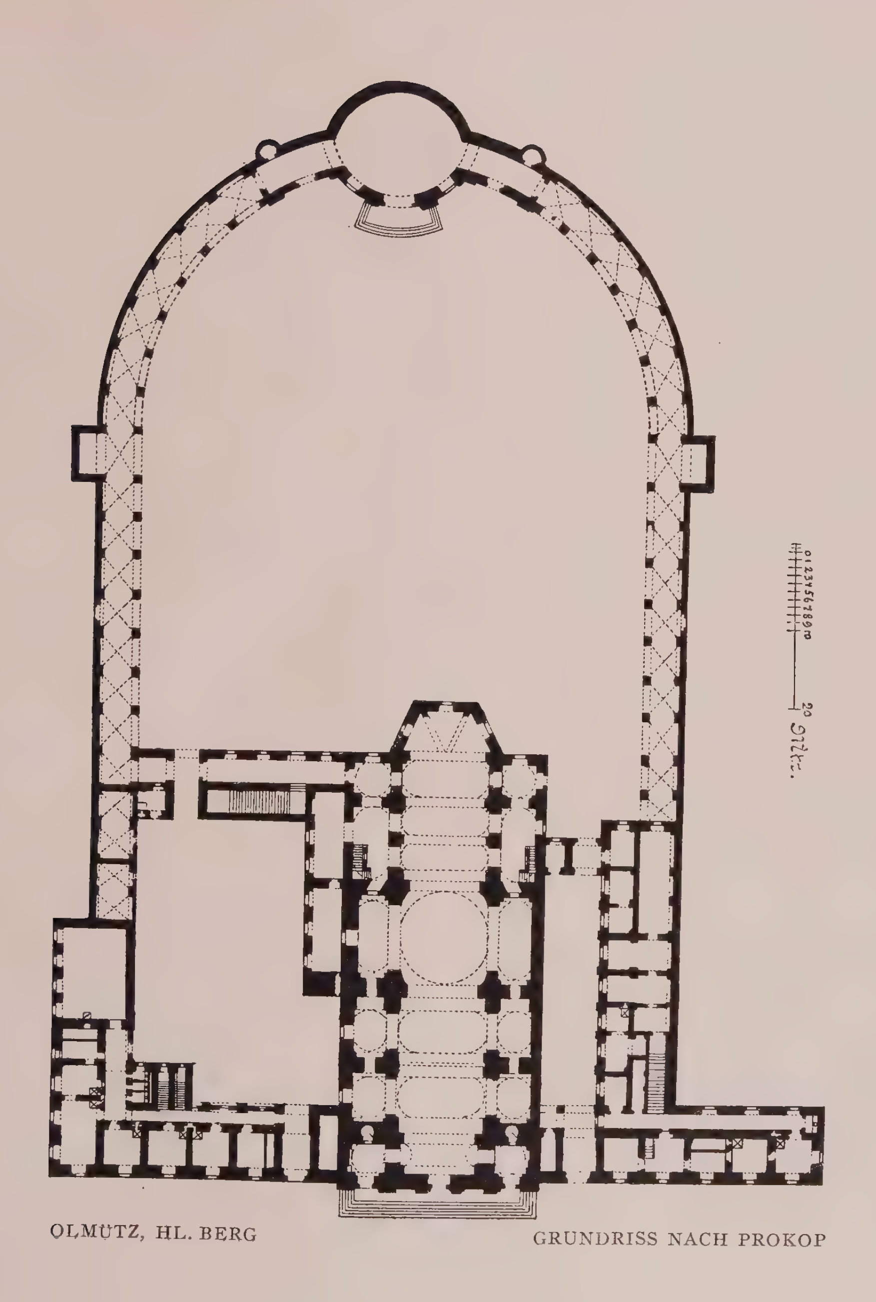


TANNABERG GRUNDRISS NACH BÖHM. INVENTAR



MARIA-TROST BEI BRÜNNL GRUNDRISS NACH BÖHM. INVENTAR

MARIA-TEINITZ GRUNDRISS NACH BÖHM. INVENTAR

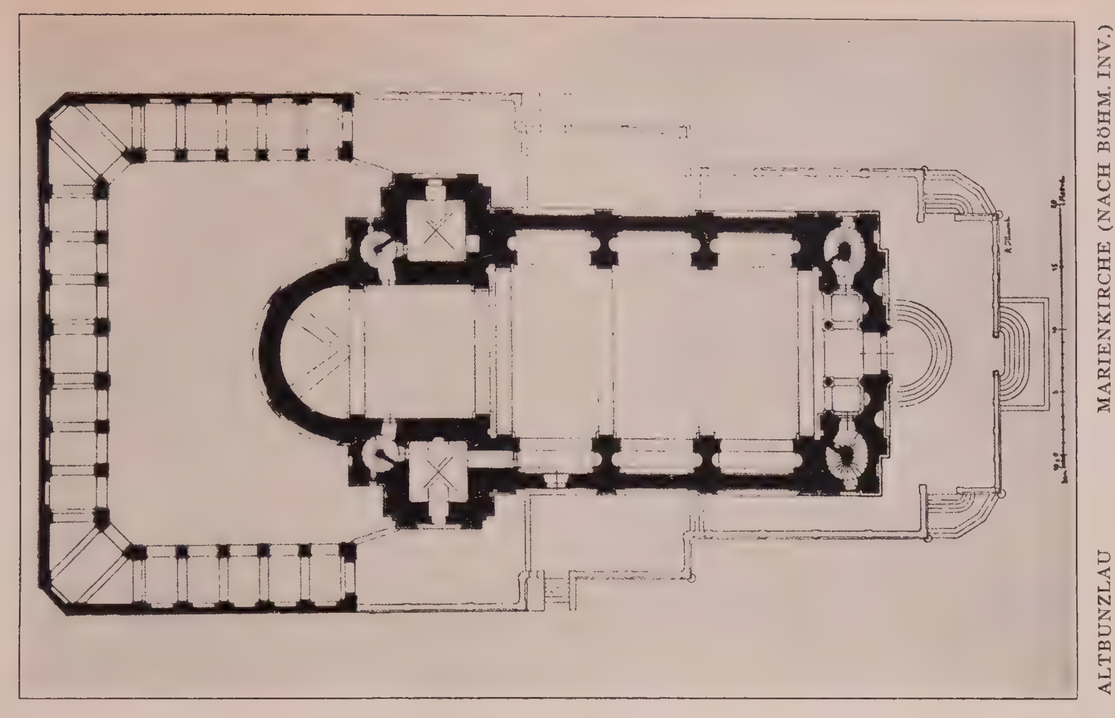


OLMÜTZ, HL. BERG GRUNDRISS NACH PROKOP

lich auf böhmischem Boden zur abschließenden Lösung bringen, so sind sie zu dieser geschichtlichen Leistung befähigt worden durch die südbayerische Volkskunst des mittleren 17. Jahrhunderts, die tatsächlich in solchen Bauten wie Maria-Birnbaum (1661—1668) und Westerndorf (1667—1672), freilich von symbolischen Formvorstellungen aus, zu ähnlichen Problemstellungen gekommen ist und von der bekanntlich die Dinzenhofer nachhaltigst in ihrem frühesten Entwicklungsstadium beeinflußt worden ist. Und wiederum, um bei dem einmal angeführten Beispiel zu bleiben: diese erstaunlich hohe, aus den kompliziertesten mathematischen Vorstellungen geborene Kunst Guarinis hat einen eigenartig volkstümlichen Ableger gefunden, freilich einen in wildeste Verrohung und tollste Prunk- und Prahlsucht abstürzenden, wie man gleich hinzuzufügen den Anlaß nehmen muß, in der spanischen Kolonialkunst (Mexiko vor allem), die ähnlich wie der russische und ukrainische Barock die stärkste Beimischung altvolkstümlicher Elemente aufweist und dadurch einen ganz sonderbaren Reizzuwachs empfangen hat.

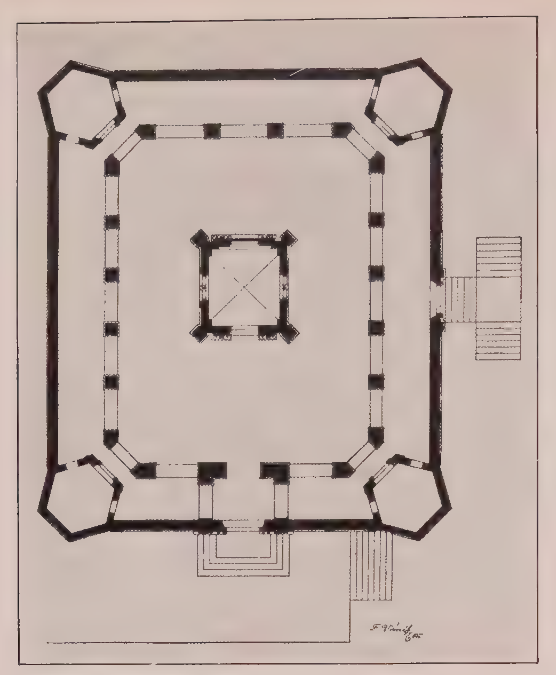
Die kirchliche Volkskunst ist im Zeitalter des Barock in fast allen europäischen Ländern zur bedeutenden Entfaltung gekommen, aber vielleicht hat sie (von Spanien abgesehen) nirgends eine so originelle Blüte emporgetrieben wie in Böhmen und Mähren, die kulturell eine Einheit bilden. Beide sind ja der Boden einer eigentümlich schwülen, ganz aus der Kraft des Seelischen lebenden und des Salzes einer gesunden Rationalität entbehrenden Religiosität, die zusammen mit ihrem Slawentum den günstigsten Nährboden abgeben mag für das Gedeihen gerade solcher Kunst. Zudem besitzen beide eine tief in das Mittelalter zurückreichende Überlieferung volkstümlicher Kunstpflege und gerade im Spätmittelalter haben beide einen ungewöhnlich reichen Beitrag zur allgemeinen Wallfahrtskirchengeschichte geliefert. Aber merkwürdigerweise tritt dieser erste Blütezustand der böhmisch-mährischen Volkskunst gerade ein Jahrhundert später ein als jener von Niederösterreich, Steiermark, Tirol und Vorarlberg, der das 11. und 12. Jahrhundert durchdauerte. Am Anfang dieser Blütezeit steht Maria-Teinitz (1186 gegründet), den Beschluß bildet Maria Schein (1426) und zwischen diesen beiden Eckpfosten spannt sich die stattliche Reihe von 16 Wallfahrtsstättengründungen! Das 15. Jahrhundert bringt dann über Böhmen und Mähren die Schrecken der Hussitenkriege, denen eine Reihe der Neugründungen zum Opfer fällt. Die Religionskämpfe des Reformationszeitalters unterbinden ebenfalls den Aufstieg zu neuer Wirksamkeit der religiösen Volkskunst, wenngleich vereinzelt neue Gnadenorte wie Maria-Schnee bei Reichenau, Kloster Neufistritz, Hradek, Oberpolitz, Křemešnik, Altwasser ins Leben treten. Die wirre Situation der religionspolitischen Kämpfe klärt der Sieg der katholischen Partei am Weißen Berg bei Prag. Der utraquistische Adel wird ausgerottet, ein neuer kaisertreuer Adel deutschen, spanischen, französischen, englischen und italienischen Geblütes nimmt von beiden Ländern Besitz und mit seiner Hilfe gelingt es nun der Kirche, die in den ketzerischen Ländern die intensivste Missionierung betreibt, die zweite große Blütezeit der böhmisch-mährischen Kirchenkunst heraufzuführen. Wallfahrtsstättengründung über Wallfahrtsstättengründung ersteht im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts. Die klerikale Kunst erreicht eine qualitative Stufe wie nie zuvor. Und Böhmen und Mähren, die den fremden Einflußströmen stets geöffnet bleiben, werden schließlich ein barockes Quelland für die sie umgrenzenden Staaten. In diesem Zeitalter hat die böhmisch-mährische Volkskunst in zweifacher Hinsicht wirklich Großes geschaffen. Einmal in einer neuen Belebung des gotischen Stilphänomens in bewußter Weiterführung desselben, wie sie bekanntermaßen in der Tätigkeit des originellsten der böhmischen Baumeister, des Prager Johann Santin Aichel[1]), (1667—1723) die großartigsten Triumphe feiert, und zweitens in der Ausbildung einer selbständigen Wallfahrtskirchenkunst, die sich in besonderer Weise aus der allgemeinen Kirchenkunst der Zeit heraushebt. Wohl haben Böhmen und Mähren zunächst Anschluß gesucht an die Hauptwallfahrtsstätten der Christenheit und von ihren Vorbildern das für ihre Art Brauchbare genommen, wohl entstehen in Masse Nachahmungen der Casa Santa von Loretto[2]), der Heiligen Stiege in Rom[3]), des Heiligen Grabes in Jerusalem[4]), der Grotte der hl. Magdalena in Marseille[5]), des Kalvarienberges und Ölberges[6]), aber das alles er-

[1]) Vgl. J. Morper: Europäische Bastardgotik um 1700. (In Vorbereitung.)
[2]) z. B. Böhmisch-Leipa, Brünn, Chrudim, Fulnek, Loretto-Prag, Nikolsburg, Rumburg, Waldel b. Prag.
[3]) z. B. Grulich, Graupen bei Mariaschein, Olmütz, Prag-Karlshof, Schumburg.
[4]) z. B. in Maria-Ratschitz, Jaroměřitz, Weißer Berg.
[5]) Přibram, Mnisek. — [6]) Maria-Schein, Řimau, Jaroměřitz, Kinsberg.

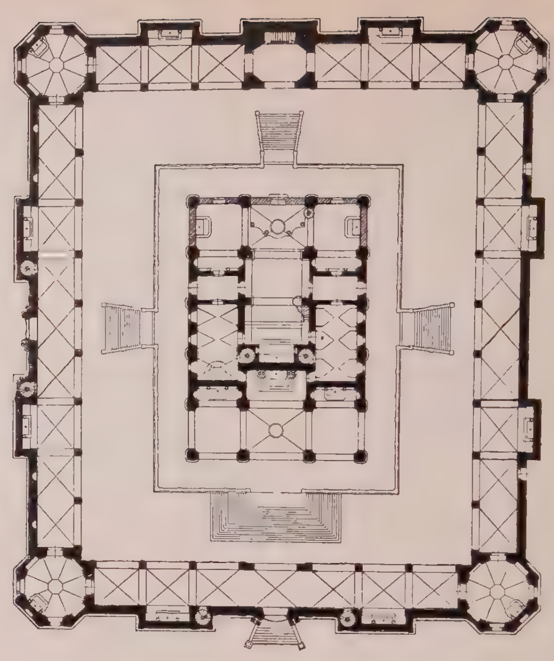


ALTBUNZLAU MARIENKIRCHE (NACH BÖHM. INV.)

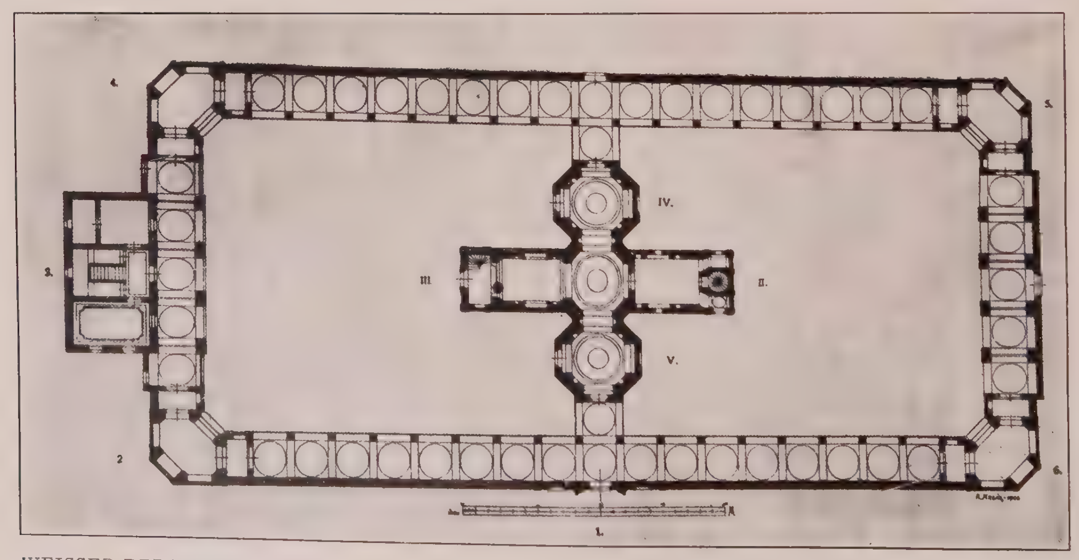
MARIA-SCHNEE GRUNDRISS (NACH BÖHM. INV.)



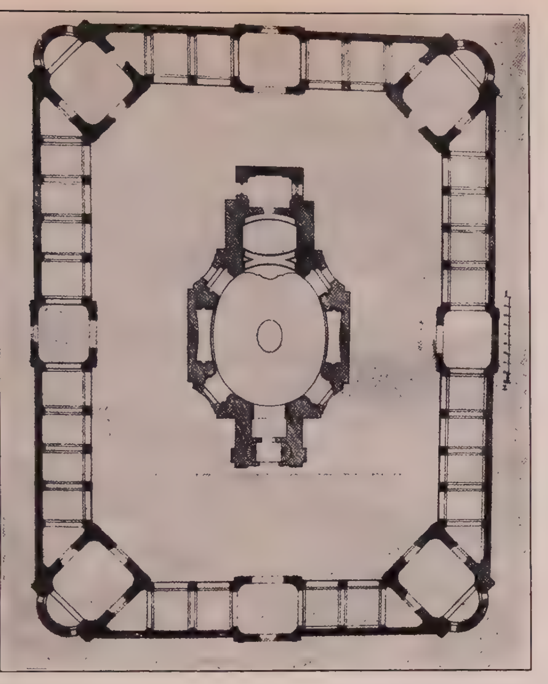
SCHÜTTENHOFEN SCHUTZENGELKAPELLE
(NACH BÖHM. INV.)



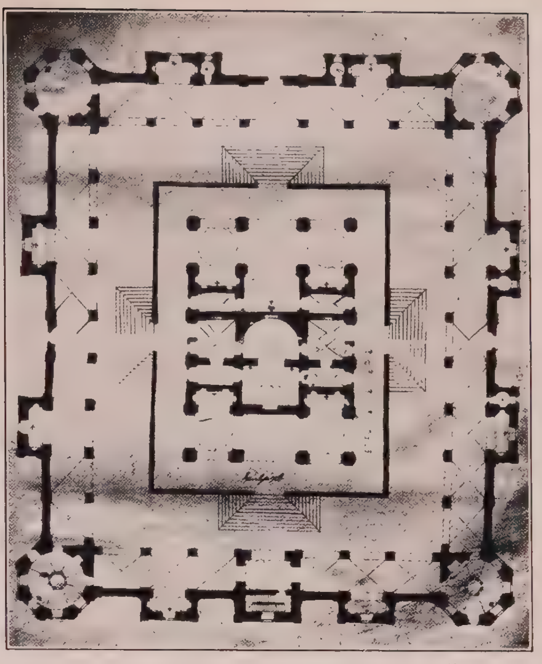
PŘIBRAM, HL. BERG GRUNDRISS
(NACH BÖHM. INV.)



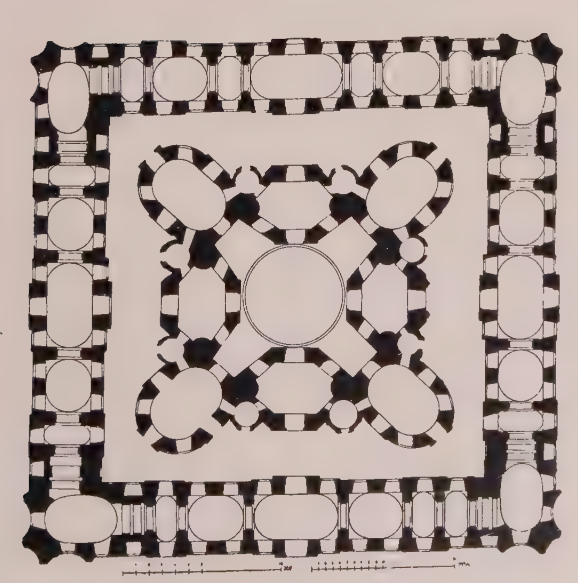
WEISSER BERG BEI PRAG GRUNDRISS (NACH Z. WIRTH)



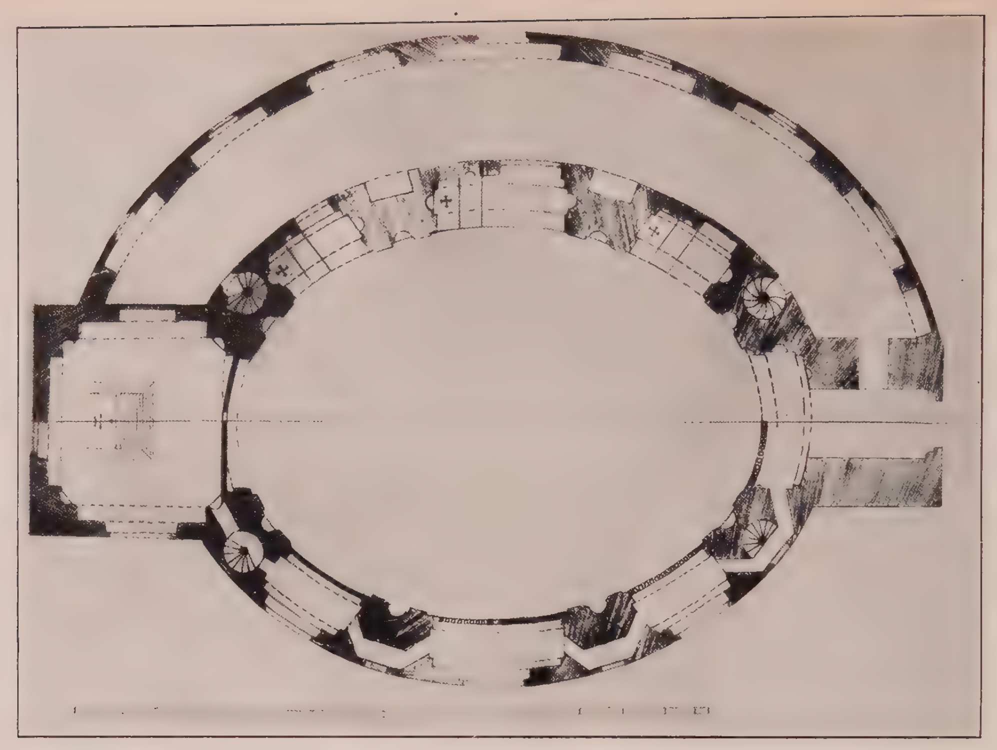
SEPEKAU MARIENKIRCHE
(NACH BÖHM. INV.)



DINZENHOFERSCHES SKIZZENBUCH PŘIBRAM
PLAN UM 1700, NR. 124. — *Bayer. Nat.-Museum, München*

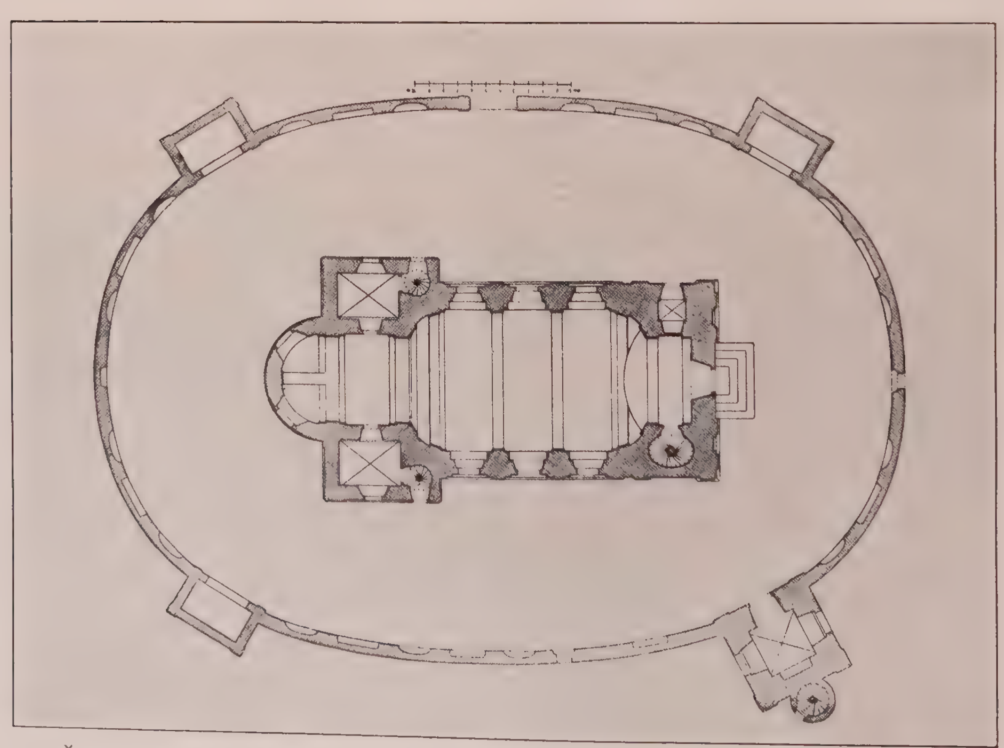


PROJEKT SANTIN AICHELS FÜR EINE WALLFAHRTSKIRCHE. — *Stift Haigern, Bibliothek*



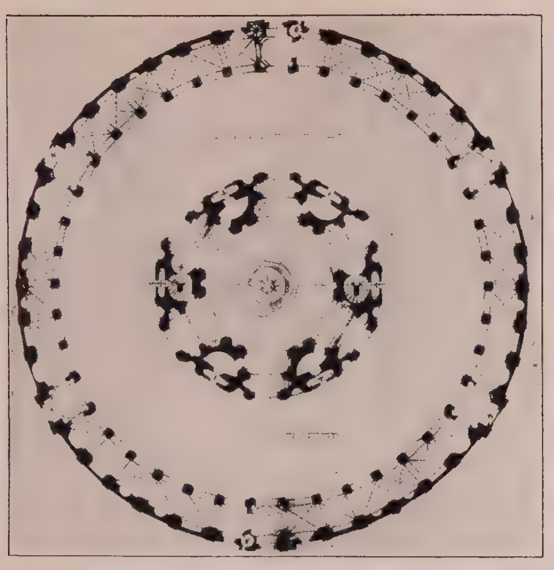
DINZENHOFERSCHES SKIZZENBUCH PLAN-NR. 103

Bayer. Nat.-Museum, München

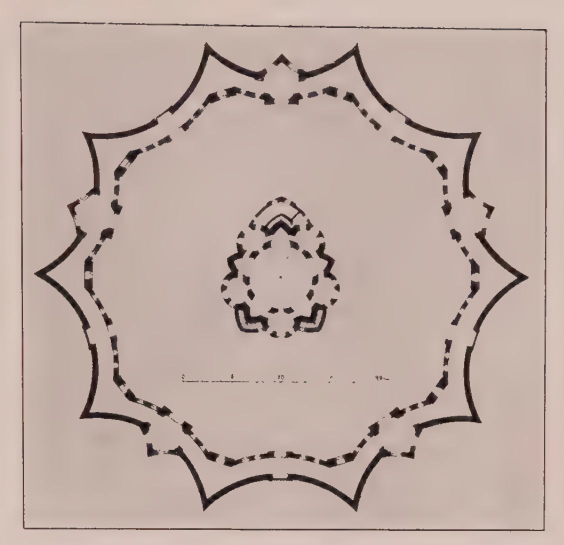


HEMŽE

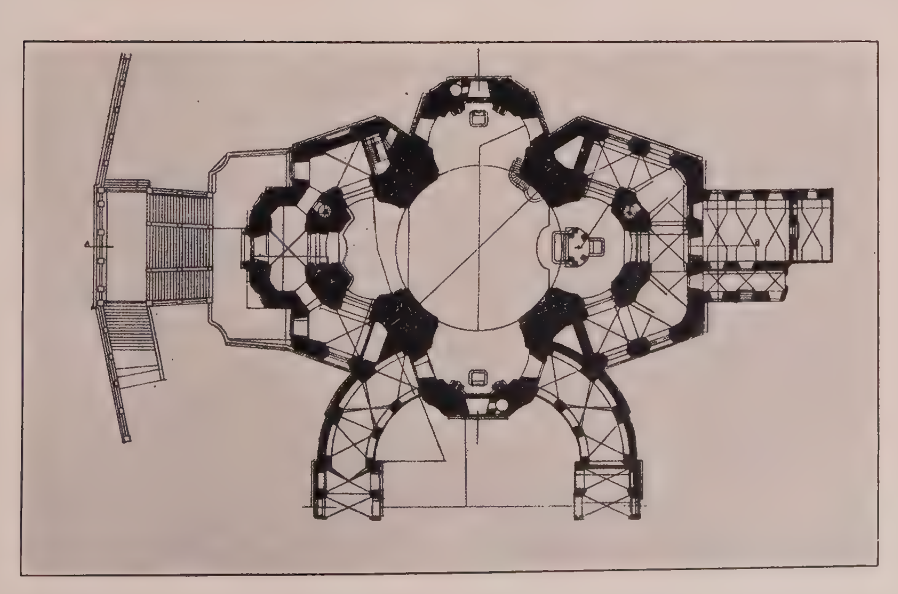
GRUNDRISS (NACH BÖHM. INV.)



DINZENHOFERSCHES SKIZZENBUCH
PLAN-NR. 120. — *Bayer. Nat.-Museum, München*



SAAR (MÄHREN) JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE (NACH PROKOP)



KIRITEIN GRUNDRISS DER WALLFAHRTSKIRCHE (NACH PROKOP)

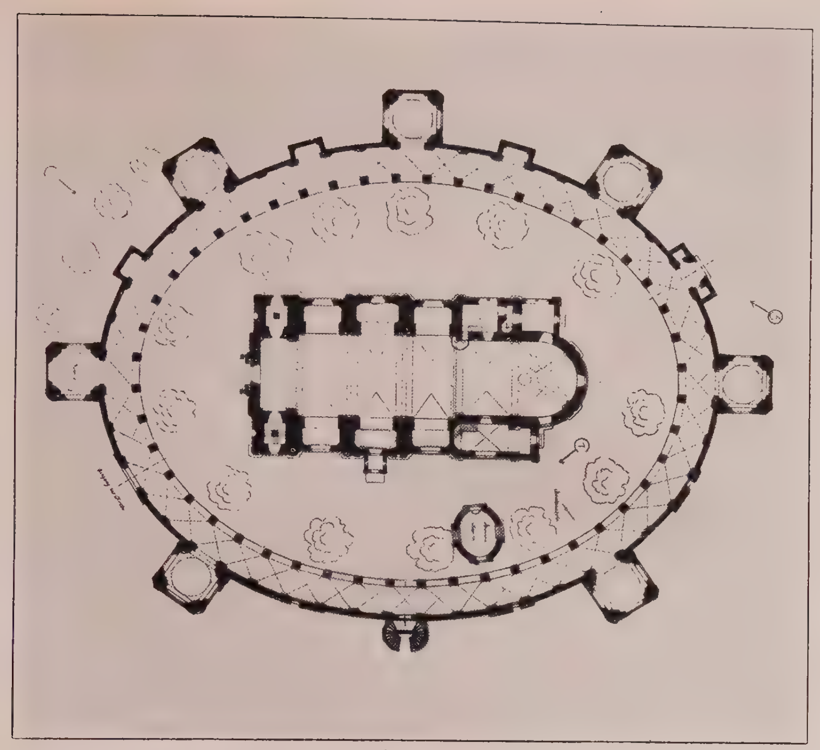
scheint kümmerlich und wie nicht eigengewachsen gegenüber jenem unerhörten Reichtum der heimischen Wallfahrtsstättenkultur. Kaum scheint sich diese kunstgeschichtlich ordnen zu lassen, vielmehr alles verschlungen zu werden von dem Eindruck einer ungeheuren Mannigfaltigkeit, aber eine Betrachtungsweise, die vorzüglich dem Erkennen von Typen zugewandt ist, vermag schließlich in die geschichtliche Fülle ein System ordnender Klarheit zu bringen[1]).

III.

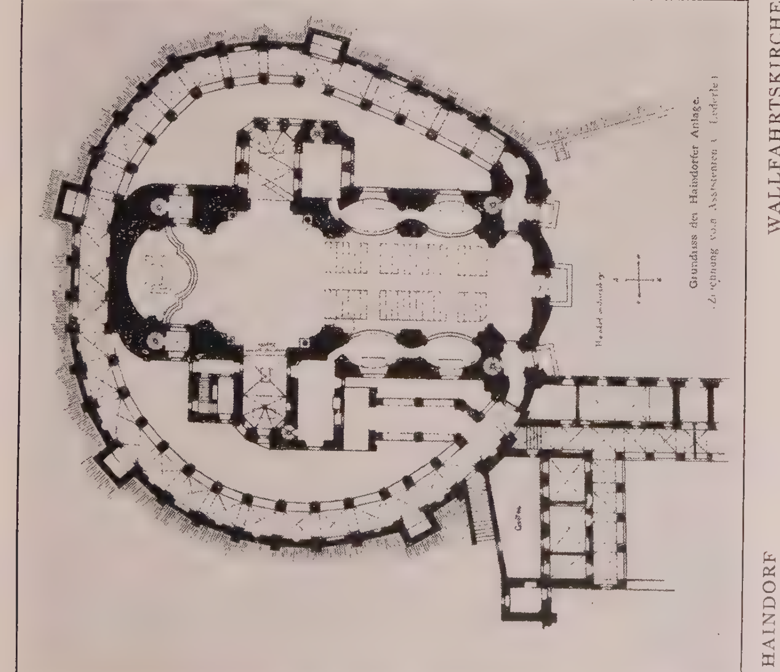
Der primitivste Typus der böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchen ist die Haufenanlage, die architektonisch ungebundene Scharung von kleineren Kirchen und Kapellen um den zentralen Punkt der Gnadenkirche. Aus diesem Grundriß, der einem Sternkörper gleicht mit distanzverschieden ihn umkreisenden Monden, leuchtet das Gesetz der Wallfahrtsstättenbildung vollendet klar hervor. Um einen inneren Kern: die kirchenüberbaute Gnadenstelle setzen sich mit dem wachsenden Ruhme des Gnadenortes nach und nach weitere Kapellen an, ohne daß durch Achsenbeziehungen eine festere architektonische Bindung mit dem Kernbau eintreten würde. Zuletzt sieht das Ganze wie zufällig hingeschüttet aus, wie wenn es ein Ergebnis naturhaft wilden Sprossens wäre. In Böhmen und Mähren war dieser Typus bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts heran im allgemeinen Blühen gewesen. Dann wichen die meisten dieser Haufenanlagen den inzwischen ausgebildeten und immer mehr in Brauch gekommenen Ambitenanlagen, so daß in der Gegenwart dieser älteste und gewöhnlichste Typus verhältnismäßig selten ist. Die schönsten Beispiele liegen alle zudem außerhalb unseres geographischen Beobachtungsgebietes: in Westgalizien Kalwarya Zebrzydowska (1602 gegründet) mit 47 Kapellen; am Südabhang der Alpen der Monte di Varallo, der Monte di Varese, Oropa, Orta und Garaglia und in Spanien der Montserrat, der in den mittelalterlichen Ritterepen so hochgerühmte Wunderberg. So wenig nun dieser Grund- und Urtypus der Wallfahrtsstättenanlage vom architektonischen Standpunkt aus befriedigen kann, so wesentlich wichtig ist er für die Typengeschichte. Denn in dieser, der architektonischen Gesetzmäßigkeit baren Haufenform bezeugt sich ein Entwicklungsstadium, das durchlaufen sein muß, wenn Reichtum und Vielheit der Typenbildung überhaupt erst möglich werden sollen. Zu dieser Typenentfaltung ist der Weg frei in dem Augenblick, da die bisher in der losesten Verknüpfung mit dem Hauptbau stehenden Kapellen in ein engeres organisches Verhältnis zu ihm gebracht werden. Zwei Weisen der Herstellung solcher Beziehungen sind dabei (nur) möglich: einmal dadurch, daß die Kapellen und kleineren Nebenkirchen auf die Hauptachsen des Kernbaus gebunden werden, so daß der ganze Baukomplex schließlich ein straff gegliedertes Gefüge bildet, oder die Andachtsräume werden in die Konturen rings um die Kirche angelegter Ambiten eingeflochten, wobei sie durch ihre stärkeren Akzentsetzungen das Prinzip der gleichen Reihung, dem die Jochteilung der Ambite für gewöhnlich folgt, in das der rhythmischen Reihung hinüberwechseln können. Dies letztere ist die besondere Eigentümlichkeit der böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchen, die in ihren bedeutendsten Vertretern fast samt und sonders Ambitenanlagen sind. Die Ambite, der eingedeckte Säulen- oder Pfeilergang, ist ein altes Requisit der Baukunst. In den hellenistischen Palastanlagen, im antikrömischen Villenbau, in den Atrien der christlichen Basiliken des Ostens wie des Westens, in den Anlagen der Campi santi, im mittelalterlichen Klosterkreuzgang, im Arkadenhof des neueren Schloßbaus, in der islamischen und persischen Baukunst ist sie in unendlicher Variiertheit immer wieder gestaltet worden. In Böhmen und Mähren, wo sich die Ambite im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Klosterbau, der sie hier besonders gepflegt hatte, allmählich zu völliger Selbstständigkeit herausschält, knüpft sie sich sehr bald wohl aus kultischen Gründen mit den Wallfahrtskirchen zusammen und schafft diese zu gänzlich neuen Gebilden um. Nicht bloß deren Gesamtgrundrisse werden anders, auch der Aufbau gewinnt dabei und die

---

[1]) Ältere Literatur: M. Guthwirth: Tempe Bohemie seu famosiores et verae effigies Deiparae Virginis, quae in regno Bohemiae miraculis clarent, Pragae 1665. — G. Castulus: Peregrinus Mariana Bohemiae tempe obiens. Pragae 1665. — J. Obiteczki: Statuae et imagines omnes beatae Virginis Mariae in Bohemia, Moravia et Silesia celebres 1670. — Salomon: Die berühmtesten Wallfahrtsorte und Gnadenbilder im österreichischen Kaiserstaate 1706. — Neuere Literatur: A. Hoppe: Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1913. — St. Beissel: Wallfahrten zu Unserer lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg im Breisgau 1913.



MARIA-SCHEIN WALLFAHRTSKIRCHE (NACH ZECH)



HAINDORF WALLFAHRTSKIRCHE

meist auf Bergen gelegenen Heiligtümer erhalten nun erst das so merkwürdig schloß- oder burgenhafte Aussehen. (Daher auch das Wort: Gnadenburgen.) Gemäß den individuellen Bedingungen der einzelnen Wallfahrtsorte differiert natürlich die Führung der Ambite. Sie kann den Kirchenkörper gürtelartig dicht umschließen oder ihn in weiterer Distanz umkreisen und vielgestaltig umzäunen, schließlich auch nur ihren einen Flügel mit der Kirche verkoppeln oder nur mit rudimentären Stücken im Plan vertreten sein. Das wären so die allgemeinsten Möglichkeiten. Die Geschichte aber hat innerhalb dieser Schranken einen individuellen Reichtum geboren, den eine kurze Kennzeichnung der wichtigsten Typenvertreter wenigstens einigermaßen veranschaulichen möge.

Das vortrefflichste Beispiel einer um den Kirchenkörper herumgeführten Ambite stellt die Kappel bei Waldsassen (1685) dar, die zwar geographisch nicht zu Böhmen gehört, wohl aber durch den Umstand, daß ihr Schöpfer, Georg Dinzenhofer, aus der Prager Bauschule der Leuthner und Lurago kommt, formengeschichtlich (und auch ihrer symbolischen Idee nach) der Kunst dieses Landes zuzuweisen ist. Hier geht die Ambite konzentrisch der dreipaßförmigen Grundrißlinie nach, ohne in ihrem Richtungsverlauf von eingesetzten Kapellen unterbrochen zu werden; im Außenbau bildet sie eine glückliche Art Sockelring für die hochaufgehende Mantelwand des Kirchenraums. Dieser Typus ist im Dinzenhoferkreise in ziemlicher Übung gewesen. Der sogenannte Dinzenhoferband des Bayerischen Nationalmuseums in München enthält Entwürfe zu ovalen und herzförmigen Wallfahrtskirchen (wie übrigens solche in Galizien [Kalwarya] tatsächlich vorkommen) und noch der Vierpaßentwurf, den Johann Dinzenhofer, der ja ebenfalls in Prag groß geworden ist, für die Kirche von Burgwindheim in Oberfranken eingereicht hat, ist von dieser böhmischen Formgesinnung eingegeben. Auf böhmischem Boden selbst repräsentiert den Typus die stattliche Kirche von Tannaberg, die in ihrem Grundriß ganz eng verwandt ist mit dem Ovalentwurf des Dinzenhoferbandes, während sie in ihrem Äußeren auf Beziehungen zur Kunst des älteren Fischer von Erlach schließen läßt. Hier ist übrigens dadurch, daß die Raumschale des Kircheninnern im Fußraum von Rundbogenöffnungen aufgebrochen ist, die Ambite räumlich mit dem Hauptraum verschmolzen wie der Chorumgang hoch- und spätgotischer Kathedralen des französischen Systems.

Von diesem Typus grenzt sich dann ein zweiter Typus ab, der die Ambite mit ihrer einen Flügelwand am Kirchenkörper angeschlossen hält. Dabei kann sich die Ambite wie das Atrium der frühchristlichen Basiliken als Vorhof vor den eigentlichen Kirchenbau schieben oder es kann die Kirche so in den einen Flügel hineingebaut sein, daß sie mit dem Umgang wie vernietet oder wie verschraubt erscheint. Meist haben die Ambiten dieses Typus rechteckige oder quadratische Grundrißformen. In ihre Ecken nehmen sie gewöhnlich Kapellenräume auf. Solcher Art ist die schöne Anlage von Loretto auf dem Prager Burgberg, die ein spätes Werk des Christoph Dinzenhofer (1655—1722) ist und von seinem Sohn Kilian Ignaz zu Ende geführt wurde. Die Ausbildung der gegen das kolossale Czerninpalais gewendeten Ambitenwand zur Hauptschauseite des mächtigen Komplexes, sowie die nicht eben häufige Doppelgeschossigkeit des inneren Umganges machen die besondere Qualität dieser Gnadenstätte aus. Im Hofe selbst baut sich in die Längsachse der Kirche eine Kopie der Casa santa von Loretto. Architektonisch weit mehr Interesse fordern die Anlagen von Maria Trost bei Brünnl (1708—1715) und Maria-Teinitz (1711—1751). Die letztere, eine gewaltige Schöpfung des Johann Santin Aichel, ist heute in verfallendem Zustande. Die Ecken ihrer quadratischen Ambitenform sind kurvig abgeschliffen. Endlich vermag dieser zweite Haupttypus die Ambite auch so verlaufen zu lassen, daß sie in ihrem östlichen Teile ein halbes Rund beschreibt und in den Scheitel dieses Halbkreises eine besondere Kapelle aufnimmt, wie dies bei dem größten Heiligen Berg, dem von Olmütz (1669—1739) so der Fall ist.

Es ist aber auch möglich, daß durch örtliche Bedingungen, finanzielle Verhältnisse, oder aus künstlerischen Gründen die Ambite nur in rudimentären Stücken zur Entfaltung kommt. Dann kann sie, wie bei der Marienkirche von Altbunzlau, das Chorhaupt hufeisenförmig umklammern oder wie bei der Trinitätskirche von Chlomek die Kirche so umlagern, daß diese wie in eine vorgreifende Zange hineingesteckt erscheint. In die Sphäre des Komplizierten übersetzt diese Typenform die Kirche von Kiritein (1710—1735), im Osten wohl der großartigste Zentralbau der Epoche und in der absoluten Raumkraft nur von Balthasar Neumanns Kirche zu Neresheim erreicht. Ihr Vierpaßgrundriß ist die vollendete Lösung der in Westerndorf (Oberbayern) und Christkindl bei Steyr aufgetretenen



PŘIBRAM, HL. BERG HAUPTKIRCHE



WEISSER BERG BEI PRAG HAUPTKIRCHE

Phot. Reach

Raumideen. Hier gehen übrigens die Ambiten wie zwei Arme von der Südapside des Hauptraums aus. Mächtige Turmaufbauten krönen die Enden derselben.

Der platzräumlich festeste Zusammenschluß von Kirche und Ambite wird aber erst erreicht bei jenem Anlagetypus, der die Wallfahrtskirche, wie ein Juwel von seiner Metalleinfassung, von den Ambiten umfrieden läßt. Da entstehen zugleich offene und gedeckte Räume, was im Hinblick auf den Wallfahrtsgottesdienst ein ganz besonderer Vorteil ist. Die Ambitengrundrißformen sind wieder äußerst mannigfach: Primitiv einfach quadratisch bei der Schutzengelkapelle von Schüttenhofen (Sušice) (1682, die Ambite 1735), ins länglich rechteckige ausgestreckt in der Anlage des Weißen Berges bei Prag (1706—1723); von beinahe festungsartigem Grundriß ist der Hl. Berg von Přibram, im Äußern eine ungewöhnlich reizvolle Silhouette bildend. Die Anlage ist zur Hauptsache in der Zeit von 1658—1662 in ihrer heutigen Formerscheinung festgelegt worden. Endlich noch ein Beispiel aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts: Die Marienkirche von Sepekau, der im Gesamtaufbau eine ungewöhnlich einheitliche Zusammenfassung von Kirche und Ambite zu burghaft stolzem Aussehen gelungen ist.

Die künstlerische Vollendung der böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchenkunst hat indes der Typus der kreisförmigen und ovalen Ambitenanlagen gebracht. Die Grundrisse haben etwas wundervoll Schmuckhaftes an sich, wie wenn es eigentlich Vorlagen für metallene Schmuckarbeiten wären. Auch im Aufbau tritt eine Wendung ins Feinere und Elegantere, ein außergewöhnliches Steigern der qualitativen Ansprüche hervor. Meist sind es die ersten Baumeister des Landes, die diese Schöpfungen konzipieren und sie geben so dem volkstümlichen Gedanken das Kleid der hohen Kunst. Wieder sind die formalen Gestaltungsweisen von außerordentlich reicher Anzahl. Den reinen Kreis zeigt das schöne Grundrißprojekt im Dinzenhoferschen Skizzenbuch (vom Ende des 17. Jahrhunderts) unrein kreisförmig, der bergigen Formation des Bodens folgend, ist Haindorf, die Schöpfung Abraham Leuthners, Marc Antonio Canevales und des älteren Fischer von Erlach. In die Regionen kompliziertester Formanschauung erhebt den Typus die Johanneskapelle von Saar (1719 bis 1723), die der große Santin Aichel geschaffen hat. Hier liegen symbolische Vorstellungen dem Grundrißgedanken zugrunde. Die Fünfeckkirche soll die fünf Sterne, die das Haupt des toten heiligen Johann Nepomuk umgaben, als es auf der Moldau schwamm, symbolisieren. (Solche Symbolvorstellungen sind in der böhmisch-mährischen Barockzeit überhaupt sehr oft in die kirchlichen Baukonzeptionen hineingetragen worden. Es gibt hier die erstaunlichsten Sachen. Dreipässe [Trinitätssymbol], Kirchen in Schildkrötenform [Symbol der Beständigkeit], Kirchen, deren Grundrißform dem Marterwerkzeug nachgebildet ist, mit dem der betreffende Heilige zu Tode geschunden wurde, Kirchen, die in der Form der Wenzelskrone gehalten sind, siebenkapellige Kirchen, die den sieben Schmerzen Mariä geweiht sind usw.). Von einem Kreis zur Streckung ins Eirundliche oder Ovale kommt die Typengeschichte mit dem Fortschreiten der Stilgeschichte. Die schönste ovale Ambitenanlage ist Mariaschein (1701—1706). Einfacher und stark bäuerlich ist Hemže bei Chozen (1682—1683). Hier fehlt der Umgang, ihn ersetzt der Mauerzug mit ausgetieften Nischen [1]).

IV.

Nach der Kennzeichnung der wichtigsten Typen der böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchenanlagen bleibt nun noch die Herkunft dieses besonderen böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchentypus der Ambitenanlage kurz zu erforschen übrig. Religionsgeschichtlich stellt die Wallfahrtskirchenkunst Böhmens und Mährens keine Besonderheit dar. Sie reiht sich ein in den allgemeinen Zusammenhang der kirchlichen Religiosität überhaupt. Auch die Gewohnheit, gerade den Berg zum Gnadenort auszuersehen, bleibt innerhalb des Allgemeingewohnten. Dann ist dies eine Übung fast sämtlicher Religionen der Erde vom frühesten Beginn der Geschichte an bis in die Gegenwart herein. Der Berg ist immer eine bevorzugte Lieblingsstätte der religiösen Andachtsübung gewesen, schon als sinnlich-deutlicher Ausdruck des Erhabenseins über die Niederung, dann als Beför-

[1]) Zur Geschichte der einzelnen genannten Bauten vgl. man vor allem das tschechische Inventarwerk. Ferner A. Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Wien 1904; besonders den 4. Band. Dann nachfolgende Werke: Z. Wirth, Klášter a poutni kostel na Bilé Hoře, v. Praze 1921; C. Bogdalski, Swieta Kalwarya Zebrzydowska, Krakow 1910; Wirth-Štenc, Umělecké poklady Čech, v. Praze 1913.



KLOKOT BEI TABOR GESAMTANLAGE
Phot. J. Šechtl und J. Vošeček, Tabor

derer des innern Gesammeltseins; der beglückten Einsamkeit und Konzentriertheit vor den ewigen Wesen. Kunstgeschichtlich sind die Linien nicht so leicht zu finden. Aber Böhmen und Mähren haben eine auffallend enge Verbindung mit Italien, besonders mit Oberitalien. Das Gros ihrer Bauhandwerker stammt von dort. Die Länder sind durchsetzt von der italienischen Form und Raumkultur mehr als jedes andere nordische Gebiet. In Italien also müssen auch die Wurzeln jener böhmisch-mährischen Kirchenkunst zuerst gesucht werden. Tatsächlich hat Oberitalien eine ungewöhnlich reiche Anzahl von Wallfahrtsstätten, Sanktuarien, Heiligen Bergen sogar. Der ganze Südabhang der Alpen ist davon besetzt. Meist sind es Haufenanlagen, aber auch Ambitenanlagen kommen vor. Die kunstgeschichtliche Lage ist also klar. Böhmen und Mähren gehen in ihrer Wallfahrtskirchenkunst vom Süden aus. Aber der Süden ist nur Ausgangspunkt. Die große Tat der selbständigen Typenschöpfung bleibt ihnen immer noch. Kein Land hat diesen Ambitentypus so zur Norm erhoben, kein christliches ist zu verbessern: denn höchst merkwürdigerweise hat der Islam in seiner Kirchenkunst der Ambite eine besondere Rolle zuerteilt, die sehr, sehr ähnlich ist jener in der böhmisch-mährischen. Sollten am Ende gar engere Beziehungen bestehen? Man möchte es vermuten, wenn man Grundrisse wie jenen von Maria-Teinitz sieht, wenn man sich die ungeheure Spannweite der barocken Architektur vergegenwärtigt und dabei an Werke wie den Entwurf einer historischen Architektur des Johann Bernhard Fischer von Erlach denkt.

Die böhmisch-mährischen Ambitenanlagen haben auch außerhalb der Grenzen beider Länder vereinzelt Eingang gefunden. In Bayern und Franken sind diese Ideen hauptsächlich durch die Dinzenhofer eingeführt worden. Viele Grundrißplanungen sind von diesen Baumeistern getroffen worden, aber ausgeführt ist fast kein einziger davon. Weihenlinden (1653—57) ist zudem nur bruchstückweise ausgebaut worden.

Ambiten hätte übrigens auch Altötting erhalten, wenn die Zucallischen Projekte, deren reifstes unmittelbar an Guarini anknüpft, in die Tat umgesetzt worden wären. Von späteren bayerischen Ambitenanlagen seien der Kreuzberg von Haardorf bei Vilshofen und St. Anton in Partenkirchen erwähnt.

Wie Bayern und Franken von den böhmisch-mährischen Einflußwellen durchspült und befruchtet werden, so empfängt auch Schlesien die unmittelbarste Einwirkung von dieser Kunst. Die schönste Ambitenanlage Schlesiens, jene von Albendorf, ist ein direkter Abkömmling jener von Přibram, dem Nationalheiligtum des böhmischen Volkes[1]).

Anhang:

Verzeichnis der böhmisch-mährischen Wallfahrtsstätten mit Ambiten.
(Ohne Absicht auf Vollständigkeit.)

I. Anlagen mit Ambiten, die der Grundrißlinie des Kirchenbaus konzentrisch nachgehen:

Kappel (Oberpfalz).
Tannaberg (Westböhmen).
Dub (Mähren).

II. Anlagen mit Ambiten, die an den Kirchenbau angeschlossen sind:

Heiliger Berg bei Olmütz (Svatý Kopeček), (Mähren).
Grulich (Ostböhmen).
Loretto Prag-Hradschin.
Maria-Kulm (Westböhmen).
Maria-Ratschitz (Nordböhmen).
Maria-Schnee (Südböhmen).
Maria-Teinitz (Westböhmen).
Maria-Trost in Brünnl (Südböhmen).

III. Anlagen mit rudimentären Ambiten:

Altbunzlau (nordöstlich von Prag).
Chlomek (Böhmen).
Kirch-Wiedern (Mähren).
Kiritein (Mähren).
Maria-Rast am Stein (Südböhmen).

IV. Anlagen mit Ambiten, die den Kirchenbau umschließen:

Altwasser (Mähren).
Hajek (westlich von Prag).
Kinsberg (Westböhmen).
Klokot bei Tabor (Südböhmen).
Křemesnik (Ostböhmen).
Oberpolitz (Nordböhmen).
Přibram (Südböhmen).
Řimau (Südböhmen).
Schüttenhofen (Westböhmen).
Sepekau (Böhmen).
Sudejov (Ostböhmen).
Weißer Berg (bei Prag).

V. Anlagen mit kreisförmigen und ovalen Ambiten:

Haindorf (Nordböhmen).
Hemže (Böhmen).
Maria-Schein (Nordböhmen).
Saar (Mähren).

[1]) Über die Heiligen Berge der Menschheit handelt ein noch ungedruckter populärer Aufsatz von Univ.-Professor Dr. Aufhauser, den zur Lektüre zu erhalten ich der Liebenswürdigkeit dieses verdienten Gelehrten verdanke. Zur Geschichte der italienischen Sacri Monti vergleiche man P. Goldhardt, Die Hl. Berge von Varallo, Varese und Orta, Berlin 1908; S. Butler, Alps and Sanctuaries of Piemont. Über die griechischen Hl. Berge siehe Bals: Notitsa despre Architectura Sfântului Munte, Bukarest 1913. Für die Besorgung von Photographien sowie für manche Auskunft spreche ich meinen ganz besonderen Dank R. P. Cornelius Kniel O. S. B., Emaus-Prag, und Dr. J. M. Ritz, München, aus. Ebenso danke ich Architekten S. Bauer, München, für die Anfertigung einiger Grundrisse.

Rundschau

Ausstellungen

AUSSTELLUNG CHRISTLICHER KUNST IN DER WIENER SECESSION

Seit der großen französischen Ausstellung im Vorjahre gab es keine, die so tief in die Massen einwirkte wie die von der österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete, in der »alles vom Größten bis zum Kleinsten eines Geistes Offenbarung sein sollte« (aus dem Katalog-Vorwort). Clemens Holzmeister, dieser geniale österreichische Architekt, hat im Verein mit Peter Behrens und Ferdinand Andri das Innere des gesamten Gebäudes in einen Weiheraum umgestaltet, um dadurch den Kunstwerken den notwendigen Rahmen zu geben. Schon das erste Stück des Vorraumes, ein gewaltiger aus einem Stück Holz (daher die Arme hochgestellt) geschnitzter Kruzifix von Josef Furthner aus Zell a. d. Pram, wirkt ganz hervorragend, nicht nur im Ausdruck, sondern auch in der Anatomie. Anton Hanaks »Der letzte Mensch« aus der österreichischen Staatsgalerie hätte wegbleiben können. Im Hauptraum hat Holzmeister einen Pfeilereinbau nach Art eines Ciboriumaltars geschaffen, unter welcher A. Hanaks große »Pietà« sich befand.

Nach Art der rheinischen Vesperbilder hat Hanak den Leichnam Christi fast diagonal gestellt, nur mit der Hüfte auf Maria gestützt, die ihn nur leicht berührt. Das Antlitz der Muttergottes ist wie im Schmerz versteinert und trägt die Züge der Madonnen der italienischen Hochrenaissance. Obwohl die Gruppe vorläufig nur in Gips ausgeführt ist, bleibt eine ungemein starke Wirkung doch nicht aus. Sehr gute Plastiken stammen aus dem Atelier Franz Barwigs (Madonna mit dem Kind, St. Elisabeth und St. Johannes). Von den Arbeiten Walter Barwigs darf man vor allem »Johannes den Täufer« nennen. Anton Reisegger, Hans Scheibner und Rudolf Scherrer haben einen sehr anmutigen zarten Frauenaltar in Holz geleistet. Eine barocke St. Anna mit dem Jesukind stammt aus der Bildhauerwerkstätte von Wilhelm Fraß. Ein Marienschein bemalt und vergoldet, von Josef Dobner ist ebenso vorzüglich in der Gesamtkomposition wie in der Detailausführung. Sehr gute Krippenlösungen versuchte Walter Kuen in Innsbruck. Um keine verwirrende Überfülle in den Saal zu bringen, war besonders peinliche Auswahl unter den Gemälden notwendig. Hier war auch strenge Sichtung am Platze, denn nicht jede »geschäftsmäßig heruntergepinselte Dreifaltigkeit« hat etwas mit religiöser Kunst gemein. So fehlt nach meinem Empfinden eine tiefere innere Religiosität der malerisch sehr tüchtigen Leistung Anton Faistauers »Pietà«, weit gemütreicher ist A. Egger-Lienz in seinem »Maria mit dem Kind«, in dem sich auch eine reiche Lichtreflexskala findet. Von den zahlreichen Grisaillearbeiten Ferdinand Kitts wirkt die Beweinung Christi sicherlich am besten. Flott gemalt und voll tiefer Empfindung. Einer hervorragenden Leistung begegnen wir im »Ölberg« Karl Sterrers. Diesmal ist wenigstens das Riesenformat durch die Wucht der Komposition gerechtfertigt. Willy Jaeckels (Berlin) »Auferstehung« hat doch etwas zu wenig Überirdisches an sich. Dagegen wirkt »Der hl. Sebastian« von Heinrich Krause weit nachhaltiger. Oswald Roux' »Die Himmelsmutter hat Namenstag« ist zu novellistisch, um als ernste kirchliche Kunst gelten zu können. Viel Gutes enthält dieser Saal auch an kirchlichem Kunstgewerbe, so von Holzmeister entworfene Messingleuchter und Ampeln, Pastorale und Mantelschließe von Klinkosch (Wien), eine sehr einfache aber dabei doch dekorativ wirkende Sessionsgarnitur von Robert Oerley entworfen, eine Mensadecke von Fini Skarica, einen Gobelin von Amalie Stich und Ministrantenglocken von Josef Zotti. Der Höhepunkt der Ausstellung ist in den zweiten Saal verlegt, der zu einem Kapellenraum ausgestaltet wurde, dessen Eingang ein »Kruzifixus« von Ferdinand Andri beherrscht. Die Arbeit konnte nicht vollendet werden, da die Zeit zu kurz war. Sie ist vergoldet zu denken. Andri hat dieses Motiv architektonisch gefaßt. Auf der Rückseite des Kreuzes hat Hermann Musger quadratische Reliefs mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament geschnitzt. Die malerische freskenartige Ausschmückung der Kapelle wurde von Andrischülern durchgeführt, wofür das von Univ.-Prof. Dr. Hans Eibl entworfene und von der Firma K. Geylings Erben in Wien hergestellte Glasfenster »Die Hoffnung« den Ausgangspunkt bildete. Den Gesamtentwurf für die Malereien des gesamten Raumes lieferte Herbert Dimmel, den für die lapislazuliblauen hochgestellten Nischen, die als Glasmosaik gedacht sind, Rudolf Holzinger. Der Raum macht in seinen hellen Wandtönen, die an frühmittelalterliche Malereien erinnern, einen sehr guten Eindruck. Das Strahlenmotiv des Glasfensters setzt sich auf den Wänden in ornamentalen Streifen fort, die die Wände gliedern. In den Streifen, dem Leitmotiv der Hoffnung, schweben Halbfiguren, das Ringen aus dem Reich des Dämonischen, des Gebundenseins, zur Freiheit und Ruhe versinnbildlichend. (Karl Kemetter, Kurt Weis und Ernst Degen). Die Stirnwand zieren große Gestalten »Kampf« und »Innere Überwindung« von Otto Jahn. Die monumentalen Figuren an der Türwand »Der Gerechte« und »Der Verdammte« stammen von Leopold Schmid, darüber in den aufsteigenden Bändern die Allegorien »Die Sühnenden« und »Die Belohnenden« hat Herbert Dimmel geschaffen, in den beiden Nischen links und rechts hat Rudolf Holzinger gemeinsam mit Otto Schubert eine »Taufe Christi« und eine »Verklärung Christi« gemalt. In diesem Raum befinden sich auch einige hochwertige künstlerische Schöpfungen: das »Gnadenbild«, ein holzplastischer Gedanke A. Hanaks und seiner Schüler, »Christus im Grabe« eine wundervolle Wachsbossierung von Josef Redl und ein »Hl. Geist«, eine überaus zarte getriebene Messingarbeit. Das Bedeutungsvollste hat aber Clemens Holzmeister geschaffen: ein Notenpult, eine Betbank, einen Leuchter und zwei Lüster. Ein Ausdruck zum »zielbewußten Hinstreben zum Gesamtkunstwerk« ist der Einbau einer Orgel in diese Kapelle, damit durch Vorführung religiöser Klosterspiele die religiöse Musik mit der religiös bildenden Kunst sich verbrüdern könne.

Der III. Saal enthält ältere religiöse Kunstwerke aus romanisch und gotischer Zeit, Plastik wie Malereien. Auch einige Stücke aus der Barockzeit sind aufgenommen worden, darunter zwei interessante Skizzen von Maulpertsch, eine »Himmelfahrt« und die »Dreifaltigkeit mit dem hl. Augustin«. In dieser Abteilung scheint die Auswahl eine recht zufällige gewesen zu sein. Im IV. Raum finden sich vor allem die Arbeiten für den Neubau des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg, unter welchen ein Riesenkruzifixus für die Erdgeschoßhalle vom Bildhauer Jakob Adlhart in Hallein durch seine unerhörte Realistik gefangennimmt. Krampfhaft im tiefsten Schmerz ist der Körper verbogen, im breiten Strahl entströmt das Blut seiner Seitenwunde. Daneben wirkt das Klausurgitter von Peter Behrens in seiner Motivenhülle etwas zu konstruiert.

Von den Gästen aus dem Reiche, die durchwegs nur Erstklassiges gesendet haben, seien genannt: Deutsches Metallwarenwerk in Berlin (ein fünfkerziger Altarleuchter, sehr gut in den Proportionen), Prof. Dülberg an der Kunstakademie in Kassel (ein Entwurf für ein Glasfenster, eine ganz hervorragende Arbeit), Duisburger Museumsverein (Plastiken und Plaketten), Hildegard Domizlaff in Münster in Westfalen (Madonna mit dem Kind, in Messing getrieben), Edgard Diez in Herrsching am Ammersee (Mönchskopf), Prof. Engeling (Christus und Maria, Fayence), Forkelsche Arbeitsgemeinschaft in Plauen im Vogtlande (ganz meisterhaft ausgeführte Hand- und Maschinenspitzen, die nur bestens empfohlen sein können), Max Hohenlohe (ein fein empfundener Engelskopf), Zeichnungen von Prof. Hölzl in Stuttgart, Holzschnitte von Rudolf Koch in Offenbach, sehr gute Plastiken (ein Kruzifix, ein Heiliger im Walde, eine Ruhe auf der Flucht und eine Verkündigung) von dem sehr begabten Münchner Bildhauer Karl

Knappe, Museumverein Aachen (Gobelin »Verkündigung«, Entwurf von Prof. Nauen), städtische Kunstsammlung in Chemnitz (Einzug, Bronzeplastik von Scheibe, und Mater Dolorosa, Bronzeplastik von Prof. Gies) und die staatlich-städtische Kunstgewerbeschule in Halle (einige Keramiken und Emaillen).

Im letzten Saal ist die Graphik und die Wiener Werkstätte vereinigt. Unter den Graphikern ragt besonders der hochbegabte Benediktinerpater Switbert Lobisser aus St. Paul in Kärnten mit seinen zwar etwas altertümlichen, aber durchaus modern empfundenen Holzschnitten hervor. Von den Radierern verdient besonders der leider so früh verstorbene Steirer Franz Hofer wegen seines monumentalen Blattes »Gang nach Emmaus« genannt zu werden. Sehr gut ist auch die »Grablegung« von Adolf Jutz aus München. Hier findet sich ein prachtvoller Entwurf einer Friedhofkapelle von Holzmeister. Die Vitrine der Wiener Werkstätte enthält sehr gute Kleinkunst (Hausaltäre von Tlusty, Weihwasserkesselchen von Rix und Bucheinbände von Prof. Josef Hoffmann).

Zum Schluß sei über diese Ausstellung, deren guter Besuch nur höchst erfreulich ist, kurz gesagt, daß sie etwas sorgfältiger vorbereitet hätte sein können. Es fehlt sowohl aus Österreich wie aus Deutschland noch manch Wertvolles. Auch ist der Katalog wie die Aufstellung nicht immer übersichtlich und deutlich genug, so daß kleine Irrtümer trotz genauer Besichtigung sich eingeschlichen haben können. Diese Bemerkungen sollen aber den Wert dieser Ausstellung für das christliche Kunstschaffen in Österreich nicht herabsetzen. Dr. B. B.

WILHELM LEHMBRUCKS WERK IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

Der Meidericher Bergmannssohn ist ein echter Nachfahre der gotischen Kathedralenbildner. Seine durchgeistigten, schlanken Gestalten mit dem grüblerischen Zug haben mit den Schöpfungen der alten Gotiker das eine gemeinsam, daß sie nicht, wie die Figuren der Antike, von einem inneren Willenszentrum her, sondern wie von einer übergeordneten Macht aus regiert zu sein scheinen. Ein auf den Baum der Gotik aufgepflanztes neues Reis, das ist der erste Eindruck der Schöpfungen Lehmbrucks. Die zwölf Jahre des Studiums in Düsseldorf an der Kunstgewerbeschule und Akademie haben ihm das nicht zu geben vermocht, was in ihm nach Gestaltung drängte, wenn auch die technische Sicherheit, die allen seinen Arbeiten anhaftet, wohl auf die lange Zeit des Studiums an der rheinischen Kunststätte zurückgeführt werden darf. Es war sein Glück, daß er in den empfänglichsten Jahren nach Paris kam, wo er durch Aristide Maillol die ersten entscheidenden Einflüsse empfing. Die stehende weibliche Figur in Marmor, die das Duisburger Museum hergeliehen hat, bezeugt diese starke Beeinflussung. Ein weicher vollschlanker Körper von sinnlichem Reiz, mit zart durchgeistigtem Kopf, aber noch nichts von den irrationalen Kräften der Gotik, mit denen Lehmbruck seltsamerweise nicht unmittelbar, sondern durch die Vermittlung Rodins und vor allem durch die Bekanntschaft mit den feierlich-ernsten, von tiefer Empfindung beseelten Gestalten des flämischen Bildners Georg Minne bekannt wurde, kommt jener ergreifende Zug in das Schaffen Lehmbrucks, den wir in den meisten Werken der letzten Pariser Zeit und späterhin wahrnehmen. Das Hauptwerk jener reichen Pariser Jahre ist der emporsteigende Jüngling, jene überlebensgroße Bronzefigur, die in dem für Plastik recht ungeeigneten Seitenkabinett des Kunstvereins, noch dazu, wie leider viele andere Großplastiken des Meisters, ohne Sockel unmittelbar auf der Erde aufgestellt sind, was ganz fürchterlich aussieht. Das Ende der Pariser Jahre markiert neben dem noch nicht endgültig gelösten Relief mit den drei Obst pflückenden Frauen der überlebensgroße, an einen Baumstumpf gelehnte Mann von 1914, dessen reich differenzierte Bewegung schon über das eigentliche gotische Wesen hinausgeht.

In den darauffolgenden Jahren werden dann die Pariser Eindrücke verarbeitet. Von 1914 bis 1917 lebt der Künstler in Berlin, wo er eine umfangreiche, aber mehr in die Tiefe als in die Breite gehende Tätigkeit entwickelt. Es kommen zahlreiche Bildnisaufträge, die er vermöge seiner außerordentlichen Einfühlungsgabe jedes Mal in einer Weise auszuführen wußte, daß das Seelische vor allem sich offenbarte. Am herrlichsten vielleicht in der Porträtbüste der Frau Falk von 1915, jener Frau mit den großen leidvollen Augen. In der Riesenfigur des Gestürzten, die den Ehrenplatz in der Mitte des großen Saales erhalten hat, und vielleicht noch stärker in der kleinen Bronze eines Stürmenden, den im rasenden Anlauf sein Schicksal ereilt, möchte man eine Vorahnung des eigenen tragischen Endes Lehmbrucks erblicken. Ein Aufenthalt in Zürich von 1917 bis 1918 bringt noch eine letzte reiche Ernte. Er arbeitet an Büsten, an einem weiblichen Torso, an dem Kopf des Denkers und an der köstlichen Gruppe der Mutter mit Kind. Dann endet er aus Verzweiflung über ein unheilbares Leiden freiwillig sein Leben, wenige Wochen nach der Berufung an die Berliner Akademie.

Außer seiner Plastik hat er ein reiches Werk an Zeichnungen, Radierungen, Aquarellen und Gemälden hinterlassen, von denen eine Auswahl zusammengestellt ist, die kaum eine unbedeutende Arbeit enthält. Die graphischen Arbeiten, meistens Akte, bewegen sich in zarten Kurven und suchen die Prägnanz der kürzesten Formel, die manchmal ornamental umschrieben wird. Seine Radiertechnik ist von höchstem Reiz. Aus den ätherisch zarten Linien der kalten Nadel, dem samtigen Grat und den sonoren tiefen Klängen der geätzten Striche baut sich plastisch das bewegungsreiche und ausdrucksstarke Gebilde des menschlichen Körpers auf. Auch in den Gemälden und Aquarellen ist ihm der Mensch das Maß aller Dinge, immer schwebt ihm als Ziel alles Strebens die plastische Freifigur vor. Das Werk dieses Frühvollendeten, mit 38 Jahren aus dem Leben Geschiedenen ist, trotz seiner Fülle und seines mannigfaltigen Reichtums ein Fragment, ein unvollendeter Torso geblieben; das Letzte und Höchste, was er der Welt hätte geben können, versagte ihm ein grausames Schicksal. Walter Bombe

Personalnachrichten

MARTIN VON FEUERSTEIN SIEBZIG JAHRE ALT

Akademieprofessor und Historienmaler Martin Ritter von Feuerstein feierte am 6. Januar im Kreise seiner Angehörigen sein 70. Wiegenfest. Neben vielen anderen hat ihm Se. Eminenz



M. v. FEUERSTEIN IMMACULATA

Kardinalerzbischof Dr. Michael Faulhaber persönlich seine Glückwünsche überbracht und hierbei als Ehrung des Heiligen Vaters das Ritterkreuz des Gregoriusordens überreicht. Der hochverdiente Professor ist ein Altmeister der christlichen Kunst und ein Veteran unserer Deutschen Gesellschaft. In verschiedenen Jahrgängen unserer Zeitschrift ist seiner gedacht und sind Proben seines großen Könnens abgebildet. Seine Wiege war 1856 zu Barr (im Elsaß), im Hause des Bildhauers Joh. Martin Feuerstein gestanden und von seinem Vater hat er die Kunst geerbt. Später vertauschte er den Meißel mit der Palette und lernte zunächst bei Strähuber, Löfftz und Diez an der Münchner Akademie. 1878 lernte er in Paris auf der Weltausstellung die französische Malerei kennen und war von ihr so begeistert, daß er sogleich dorthin übersiedelte und bei Luc-Olivier Merson diese Kunst sich anzueignen suchte. 1883 kehrte er nach München zurück. 1897 war sein Können schon so weit bekannt, daß er einen Ruf nach Wien erhielt, um dort Trenkwalds Lehrstuhl zu übernehmen. Doch Feuerstein lehnte ab und erhielt schon im nächsten Jahre, nach Liezenmayers Tode, die Professur für religiöse Malerei an der Münchner Akademie. 25 Jahre hat er seinem Amte nur Ehre gemacht, bis ihm das verhängnisvolle und verständnislose Abbaugesetz die — freilich wohlverdiente Ruhe brachte, obwohl seine seltenen Geistes- und Körperkräfte noch eine lange Schaffenszeit in Aussicht stellten. Seine bedeutenden Leistungen sind jederzeit durch Aufträge und Ehrungen anerkannt worden und seine Lehrgabe hat ihm in den Herzen seiner zahlreichen Schüler ein dauerndes, dankbares Andenken gesichert.

Es ist hier nicht möglich, ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnis seiner zahlreichen, vielseitigen Arbeiten zu geben. Die zweite Jahresmappe (1894) brachte einen kurzen Überblick. Auch im elften Bande von Thiemes Künstlerlexikon findet sich eine Zusammenstellung aus dem Jahre 1915. Die Arbeiten sind teils Fresken, teils Kartons zu Mosaik- und Glasbildern, teils Tafelgemälde und ihr Inhalt ist zum weitaus größten Teile dem Leben des Herrn und seiner Heiligen gewidmet. Sie finden sich im Elsaß, ganz besonders in Straßburg, in Italien, zu San Remo und namentlich in der deutschen Nationalkapelle der Antoniuskirche in Padua, in der Schweiz zu Schwyz, Winterthur und Zürich und natürlich auch in Deutschland und speziell in München, das erst in allerneuester Zeit den originellen Kreuzweg der Karmeliterkirche aus seiner Hand erhalten hat. Seine selten schönen Wandgemälde in der Magdalenenkirche in Straßburg, Frühwerke aus den Jahren 1886—88, sind 1913 dem Feuer zum Opfer gefallen und sein Meisterwerk, ein Altarbild, hat im Weltkriege eine Granate vernichtet. Aber die vielen anderen Schöpfungen haben sich zu tief in die Herzen der Gläubigen eingedrückt und sind zu oft, in allen möglichen Reproduktionen, durch die weite Welt gegangen, als daß des Meisters Name noch vergessen werden könnte. Mögen dem bisher so reich begnadeten Künstler noch viele Jahre des Schaffens und der Freude beschieden sein! Dr. M. Hartig

BAURAT ANTON WEBER

hat in den letzten Dezemberwochen des Jahres 1925 eine interessante Atelierausstellung in seinem Heim in Wien veranstaltet, die gezeigt hat, »daß Strenge und Gewissenhaftigkeit, bei künstlerischer Einfühlung, bei sorgsamer Beachtung der durch die örtliche Umgebung und durch die zur Verfügung stehenden Baustoffe eine ungezwungene Neuheit ergeben, ohne daß die Basis einer gesunden Tradition verlassen erscheint« (Wiener Reichspost). Weber strebt vor allem größte Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit an. Dies zeigt sich in den neuen Arbeiten (die Pfarrkirchen von Velthurns und Marling, die Dekanatkirche von Meran) wie in seinen Wiederherstellungsplänen (Dekanatkirche von Aussig in Böhmen, Pfarrkirche von Sairach, westlich von Laibach in Südslawien usf.).

ERNENNUNGEN UND AUSZEICHNUNGEN

Das Bayerische Kultusministerium hat Neujahr 1926 begrüßenswerterweise wieder die alte, bisher unterbrochene Sitte aufgenommen, freischaffenden, bewährten bayerischen Künstlern Titel und Auszeichnungen zu verleihen. Darunter befinden sich von Künstlern, die der christlichen Kunst nahestehen, folgende: Architekt Prof. Dr. German von Bestelmayer, Präsident der Akademie der Künste, wurde in das Ordenskapitel des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft aufgenommen. Den Titel »Professor der bildenden Künste« erhielten folgende Herren: Maler Theodor Baierl, Maler Felix Baumhauer, Maler Franz Klemmer, Bildhauer Valentin Kraus, Gold- und Silberschmied Adolf von Mayrhofer, sämtliche in München, ferner Architekt Michael Kurz in Augsburg.

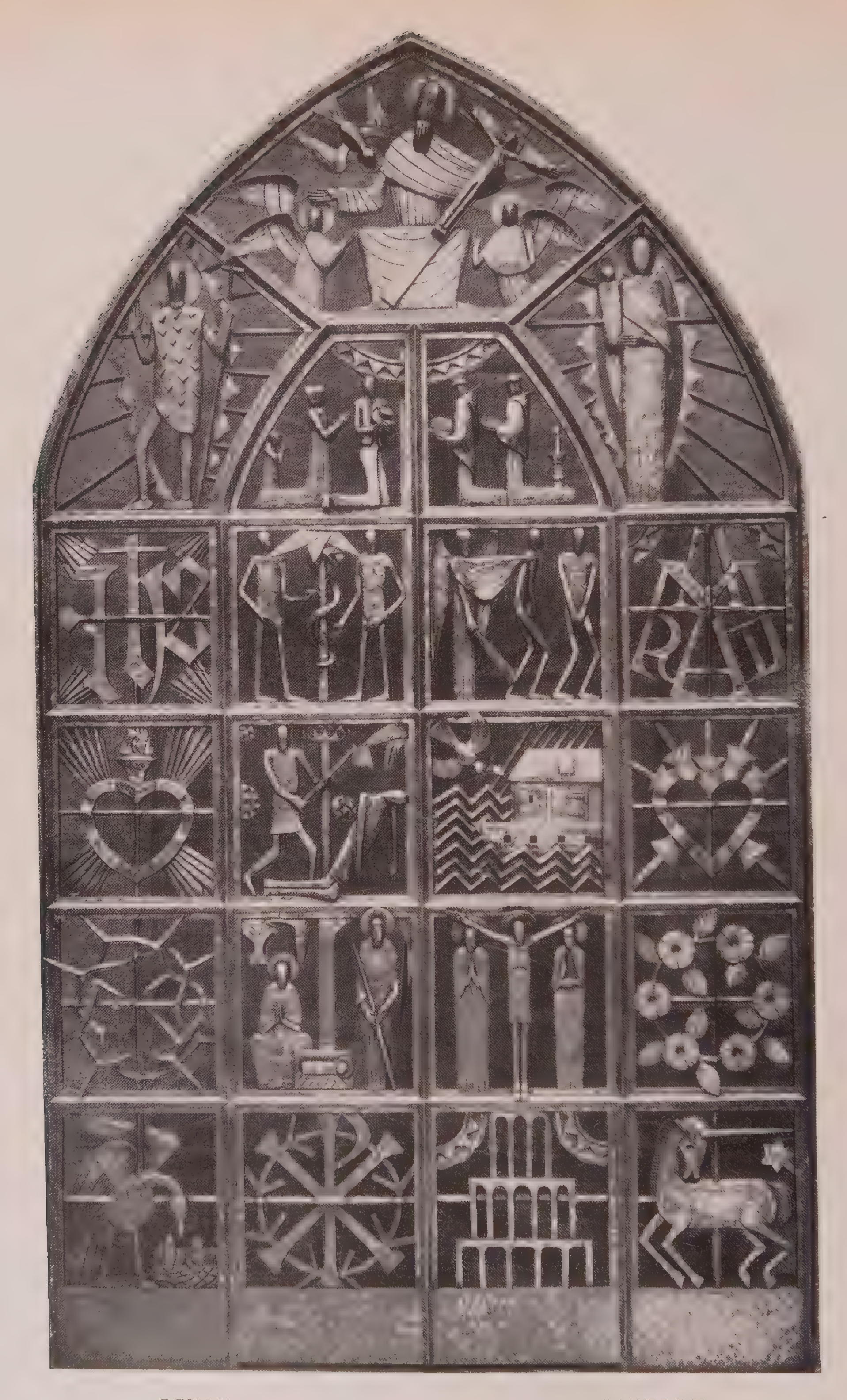
Professor Klemmer-München wurde ab 16. Januar 1926 auf Dienstvertrag bis 1930 mit der Professur für kirchliche Malerei an der Akademie der Künste zu München betraut.

Professor Architekt Dominikus Böhm in Offenbach wurde an die Kunstgewerbeschule Köln berufen und mit der Leitung der neugegründeten »Abteilung für christliche Kunst« beauftragt.

Neue Kunstwerke

EIN WERK MÜNCHENER SCHMIEDEKUNST

Allmählich füllt sich der Neubau der Obermenzinger Passionskirche immer mehr mit künstlerischen Ausstattungsgegenständen. Gegenwärtig ist man daran, die Taufkapelle einzurichten. Die Gittertüre, welche diesen hochgewölbten oktogonalen Raum an der Südwestecke des Langhauses abschließt, ist bereits vollendet. Die Arbeit ging aus der bestbekannten Eisen- und Bronzekofkunstschmiede Franz A. Frohnsbeck in München hervor. Den Entwurf lieferte Baurat Georg Buchner, die Modelle stammen von Bildhauer Hans Panzer. Die Türe besteht aus einem mittleren Flügel, der von einer feststehenden Umrahmung eingeschlossen ist. Das Mittelstück zeigt in acht quadratischen Feldern die Geschichte der Menschheit und der Erlösung in großen Zügen; Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradiese, den ersten Brudermord, die Arche Noah mit der Friedenstaube, die Geburt des Heilandes der Welt, den Erlösungstod Christi am Kreuze, und zu unterst zwei allegorische Darstellungen, nämlich das zur Uneinigkeit und zum Verfall führende Treiben der Welt ohne Gott oder wider Gott, symbolisch dargestellt im babylonischen Turmbau, und der alles



SCHMIEDEEISERNE TÜRE ZUR TAUFKAPELLE
DER OBERMENZINGER PASSIONSKIRCHE

IDEE VON PROF. DR. RICH. HOFFMANN, ENTWURF VON BAURAT GG. BUCHNER, MODELLE VON BILDHAUER HANS PANZER, AUSFÜHRUNG VON F. A. FROHNSBECK, SÄMTLICHE IN MÜNCHEN



AUSSCHNITT AUS DER OBERMENZINGER GITTERTÜRE

einigende beseligende Friede in der Welt unter dem siegreichen Zeichen Christi. Diese acht Felder werden von zwei trapezförmigen Feldern bekrönt, welche die Stifter darstellen: rechts die Geistlichkeit (die Passionisten gaben reiche Geldspenden zur Erbauung der Obermenzinger Kirche) und links die Gemeinde im Typus der Familie (Vater, Mutter und Kind). Diese beiden Stiftergruppen knien anbetend vor der bekrönenden Darstellung der Gesamtkomposition, die zu oberst in der feststehenden Türumrahmung die heiligste Dreifaltigkeit in Form des Gnadenstuhles enthält, von Engeln flankiert. Die beiden Größten unter den Heiligen des Himmels, nämlich die Mutter Gottes rechts und St. Johannes der Täufer, der größte vom Weibe Geborenen, links, vollenden oben die himmlische Glorie. Die nach unten je vier auf jeder Seite laufenden Felder der festen Umrahmung sind allegorischen Charakters. Sie beziehen sich linker Hand auf Christus, rechts auf Maria. Zunächst



FRITZ MÖHLER, SCHWÄB. GMÜND GOLDENE PRIESTERKRONE

der Name Jesu, korrespondierend hierzu der Name Mariens, beide in den bekannten Monogrammen; weiterhin links das Herz Jesu, rechts das von sieben Schwertern durchbohrte Herz Mariens; dann links die Dornenkrone des göttlichen Heilands, rechts ein Kranz von stilisierten Rosen mit Bezug auf Maria; zuunterst links der Pelikan mit den Jungen, hinweisend auf die aufopfernde Liebe Jesu Christi, rechts das Einhorn, das bekannte alte Symbol der Jungfräulichkeit Mariens.

Die Gittertüre macht in dieser Zusammensetzung von Darstellungen einen höchst originellen Eindruck. Sie dürfte in ihrer Lösung wohl einzigartig dastehen. Zu der ideenreichen und gedankentiefen Fülle der Darstellungen gesellt sich die eigenartige Schönheit der Durchbildung. Überall ist auf die Technik der Schmiedeeisenkunst Rücksicht genommen. Die edle Art des Handwerks kommt allenthalben zum Durchbruch. Ein allerliebster Meisterscherz nach dem Vorbilde mittelalterlicher Kunst ist die aufklappbare Türe in der Arche Noahs, hinter der das Schlüsselloch sich versteckt. Das Ganze ist eine Schöpfung, welche für die deutsche Gegenwartskunst ungemein ehrenvoll ist. Die trefflich gelungene Ausführung kam dank des innigen Zusammenarbeitens von Architekt, Bildhauer und Handwerksmeister zustande.

Richard Hoffmann

ZWEI JUBILÄUMSKRONEN

Die Stadt Rottenburg gab zu Ehren Sr. Exz. Bischof Dr. Paul Wilhelm von Keppler zu seinem Doppeljubiläum am Sonntag, den 2. August 1925, eine große Festaufführung. Dabei wurden dem Jubilar zwei Jubiläumskronen in Edelmetall überreicht, die aus der Schwäbisch Gmünder Kunstwerkstätte von Fritz Möhler hervorgegangen sind. Es sind kostbare schöpferische Kleinodien echter alter Goldschmiedekunst. Auf der ornamentalen Schrift der goldenen Priesterkrone, deren Zwischenfelder weiß emailliert sind, baut sich in vornehm strengem Aufbau die kunstgewerblich fein gelöste, prickelnde Krone auf, die oben mit weißemaillierten, birnförmigen Körpern ihren Abschluß findet. Acht priesterliche Symbole, die mit weißem Email umgeben sind und abwechseln mit prickelnd durchbrochenen, weiß emaillierten emporwachsenden Ranken, auf welchen feine Goldkörner angebracht sind, stehen kunstgewerblich auf seltener Höhe. Grünemaillierte Knospen sprießen aus den weißemaillierten Ranken hervor und stellen im Verein mit den Symbolen des Glaubens die unversiegbare Hoffnung des Glaubens dar. Das überwiegende weiße Email stellt das Symbol der Reinheit der Priesterseele dar. Die Krönung der Priesterkrone bildet eine Metallkugel, die vollständig mit feinen Goldfäden umsponnen und mit weißem Email besetzt ist. Auf der Vorderseite deutet die Zahl 50, die die Hälfte der Erdkugel umspannt, auf das goldene Jubiläum hin, und von der Krönung spürt man die Ausstrahlung des Glaubens.

Die silberne Bischofsjubiläumskrone zeigt auf der Vorderseite das Wappen des Bischofs von Keppler und auf der Rückseite das Wappen der Diözese Rottenburg in farbigem Email. Der Aufbau der Krone entwickelt sich organisch nach oben, deren Metallbögen mit beschlagenen Silberplättchen belötet sind. Die große Metallkugel mit Kreuz als Krönung ist vergoldet und mit weißem Email besetzt, sowie die oberen Teile der übrigen Blütenkugeln und die Schrift.

Fritz Möhler, der Schöpfer dieser Kleinodien, hat seine höhere Ausbildung in der Metallklasse der Kunstgewerbeschule München bei Professor Fritz Schmidt erhalten. R. E.

Berichte aus dem Auslande

KATHOLISCHE KÜNSTLERGRUPPEN FRANKREICHS

Schon vor dem Kriege gab es in Frankreich mehrere katholische Künstlerorganisationen. In den letzten Jahren sind neue Gruppen hinzugekommen, während die alten sich in erfreulichem Aufschwung weiterentwickelt haben. Es soll hier der Versuch gemacht werden, diese Gruppen in ihrem Aufbau, ihrem Wollen und Wirken kurz zu zeichnen und dem Verständnis der katholischen Künstler und Kunstfreunde deutscher Zunge näherzubringen. Die Reihenfolge, in der die einzelnen Gesellschaften behandelt werden, hängt nicht mit ihrem Alter, auch nicht mit ihrer Bedeutung zusammen, sondern war durch äußere Umstände bedingt.

I. LES ARTISANS DE L'AUTEL

Die mit diesem eigenartigen, ins Deutsche nicht wohl übersetzbaren Namen bezeichnete Gruppe wurde 1919 durch den Pariser Bildhauer Paul Croix-Marie begründet. In einem kurzen Vorwort zum illustrierten Album der Gruppe erklärt der bekannte Kunstschriftsteller Abel Fabre das Zurückgreifen auf den alten Ausdruck »artisan«, der im modernen Französisch nurmehr »Handwerker« bedeutet: »Der Gebrauch dieser veralteten Bezeichnung besagt für sich allein ein Programm. Hinter uns liegt ein Jahrhundert des Ästhetizismus, in dem die Kunst alle Berührung mit dem Leben verloren hat. Die heutige Generation greift die frühere Gesinnung wieder auf. Damals waren sie Handwerker, die wir heute Künstler nennen. . . . Im Dictionnaire de l'Académie von 1762 wird die Bezeichnung ‚artiste' zum erstenmal der andern, ‚artisan' gegenübergestellt: Der Bruch zwischen Kunst und Handwerk ist vollzogen. Bis dahin arbeitete der Kunsthandwerker auf Bestellung. Fürderhin wird er nur mehr nach seiner Phantasie schaffen mit der Schönheit als einzigem Ziel seiner Anstrengungen.«



FRITZ MÖHLER, SCHWÄB. GMÜND — SILBERNE BISCHOFSKRONE

Der Zweck des Zusammenschlusses der Artisans de l'Autel ist die gemeinsame Arbeit im Dienste des katholischen Kultus, als dessen inhaltreichstes Symbol der Altar in der Bezeichnung der Gruppe erscheint. Ihre Aufgabe ist die Schaffung aller Kultgegenstände sowie die Einrichtung und Ausschmückung der Kultgebäude. Als Ideal schwebt ihnen vor die Wiedererweckung der Vorrenaissancegesinnung. Bei aller Treue gegenüber den gesunden Traditionen der französischen Kunst und den Gesetzen der katholischen Liturgie bewahren die Mitglieder ihre Selbständigkeit im künstlerischen Schaffen.

Die öffentliche Meinung suchen sie für die moderne religiöse Kunst zu gewinnen durch Ausstellungen, Einrichtung von Verkaufsräumen, Ausgabe illustrierter Kataloge, die auf gutem Kunstdruckpapier Schöpfungen der Mitglieder wiedergeben. Weiterhin erstreben die Artisans de l'Autel aber auch die berufliche, künstlerische und religiöse Vervollkommnung ihrer Mitglieder, beschützen und fördern daher jede Initiative dieser Art.

Als Programmpunkt wird auch genannt die Reorganisation der Zünfte und die Förderung von Lehrwerkstätten mit Abteilungen für religiöse Kunst.

Ein reiches und bei allem idealen Streben doch auch recht praktisches Programm! Der ideale Zug kommt auf dem von Jacques le Chevallier entworfenen Titelblatt des Katalogs ergreifend zum Ausdruck durch den Wahlspruch: Non nobis Domine, sed nomini tuo ad gloriam. Wenn wir erfahren — durch eine in der Wochenschrift La Vie Catholique veröffentlichte Unterredung mit dem Präsidenten Lucien Jourdain — daß 20 Mitglieder der Gruppe, der größte Teil, dem franziskanischen Dritten Orden angehören, so wird uns diese tiefchristliche Auffassung des Künstlerberufs um so verständlicher. Sie wirkt sich auch praktisch dahin aus, daß die Mitglieder gemeinsam schaffen und ihre Werke nur selten namentlich zeichnen. Auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung zu Paris (1925) sind sie gemeinsam hervorgetreten durch die ihnen eingeräumte, Christus dem Erlöser geweihte Kapelle in der Kirche des französischen Musterdorfes. Adresse: Paris (15e) Rue de Vaugirard 99.

II. L'ARCHE

Wurde kurz vor Ende des Krieges begründet. Auch diese katholische Künstlervereinigung erstrebt die Ausschmückung der Kirchen in wahrhaft religiösem Geist. Die Gründer gingen von der Überzeugung aus, daß dieses Ziel eine Reform sowohl der Arbeit als auch der künstlerischen Anschauung forderte. Sie verlangten, was der Name der Gruppe wohl auch andeuten soll, eine Unterordnung der einzelnen Künste unter die Architektur. Daß diese durchaus berechtigte Forderung einer wahrhaft monumentalen Kunst hier erhoben wird, verstehen wir um so besser, wenn wir erfahren, daß ein Architekt, Maurice Storez, der Gründer war. Die Gruppe zählt mehrere Architekten zu Mitgliedern und erbaute bereits Kirchen in Frankreich und im Ausland. Architekten, Bildhauer und Maler wirken in enger Arbeitsgemeinschaft zusammen und schaffen so auch eine wesentliche Voraussetzung zur Bildung eines neuen Stils.

Soll diese Reform der Arbeitsweise gründlich und dauernd sein, so verlangt sie nach der Auffassung der Gründer eine Reform der künstlerisch-technischen Ausbildung. In bewußtem Gegensatz zur akademischen Ausbildung erzieht die Gruppe den jungen Künstler durch Mitarbeit an den Werken der Meister, also unter den normalen Arbeitsbedingungen und durch ständige Unterweisung.

Noch größere Wichtigkeit als dieser Reform der Arbeits- und Lehrweise mißt die Gruppe der Reform der künstlerischen Anschauung bei. Sie geht aus von dem Grundsatz, daß einzig die zeitgenössische Kunst für den schaffenden Künstler wahrhaft Kunst bedeutet, daß es sich also nicht darum handeln kann, die äußeren Formen der Vergangenheit zu wiederholen. Künstlerische Grundsätze und Methoden sucht sie jedoch in den Zeiten religiöser Hochkunst, besonders des Mittelalters. Daß eine solche Reform ihre nicht geringen Schwierigkeiten bietet, verhehlen sich die Träger dieser tief schürfenden Initiative freilich nicht. Auch das nicht, daß sie durch künstlerisches Arbeiten mehr als durch Reden und Schriften verwirklicht werden muß.

Außer den eigentlichen Mitgliedern (membres fondateurs) begreift die Gesellschaft als besondere Mitgliedergattung die Meister, die den religiösen und künstlerisch-technischen Unterricht vermitteln (membres conseillers); ferner Ehrenmitglieder und Teilnehmer. Monatlich findet eine Versammlung statt nach gemeinsamer Kommunionmesse. Die dem christlichen Künstler notwendige Gesinnung der Demut wird dem Künstler schon gleich in Art. 1 der Statuten eingeschärft.

Wiederholt ist die Gruppe in Frankreich und Belgien durch Ausstellungen hervorgetreten. Auf der Pariser Ausstellung von 1925 wurde die Kirche des französischen Musterdorfs von einem Mitglied der Gruppe, Jacques Droz, erbaut; ebenso ist die reiche skulpturale Dekoration des Glockengiebels und die künstlerische Ausschmückung der inneren Giebelwand ihr Werk. Höher als die freilich notwendige Beteiligung an Ausstellungen schätzt die Gesellschaft jedoch die praktische Arbeit im Dienste des Heiligtums, mag sie auch einer bescheidenen Landkirche dienen. In zahlreichen Kirchen und Kapellen Frankreichs hat sie sich bereits betätigt.

Besonderes Interesse verdient die Einrichtung einer Werkstätte für liturgische Stickerei, in der die Mädchen des Dorfes Seine Port unter der persönlichen Leitung von Frl. Desvallières arbeiten und deren Originalentwürfe ausführen. Manche dieser Arbeiten sind schon in die Schweiz oder nach Amerika gegangen. Andere hervorragende Mitglieder sind der Benediktiner-Architekt Paul Bellot, Erbauer der Abteien von Quarr Abbey und Oosterhout, sowie zahlreicher Kirchen in Holland, der Bildhauer Charlier, die Malerin Val. Reyre, zugleich Sekretärin der Gesellschaft.

Adresse: Paris (7e) Boulevard Saint-Germain 202.

III. LES CATHOLIQUES DES BEAUX ARTS

Dieser imposante, von Pierre Regnault begründete Künstlerbund bestand schon mehrere Jahre vor dem Kriege. 1919 zählte er zehn Mitglieder, heute mehrere Hundert. Im Geiste wirklicher Kameradschaft vereinigt der Bund Architekten, Maler, Bildhauer, Graphiker, Musiker und Schauspieler zur Pflege christlich-brüderlicher Liebe sowie gegenseitiger Hilfe und Vervollkommnung. Innerhalb des Bundes bilden sie Sondergruppen mit eigenen Studienzirkeln, Konferenzen, Ausstellungen, kurz mit einem eigenen Vereinsleben.

Neben den reifen Künstlern, von denen viele in der zeitgenössischen Kunst eine Rolle spielen, gibt es auch eine Juniorengruppe, ebenso besteht eine weibliche Jugendsektion. Ausländische Künstler können als korrespondierende Mitglieder aufgenommen werden. Ferner gehören zum Bund Ehrenmitglieder und Teilnehmer (amis des C. D. B. A.). Die Catholiques des Beaux Arts versammeln sich allmonatlich; jedes Jahr finden sie sich zu einem gemeinsamen Bankett zusammen.

Von überraschender Intensität ist das religiöse Vereinsleben. Alljährlich seit 1910 läßt die Vereinigung in der altehrwürdigen Abteikirche von St. Germain-des-Prés ein feierliches Requiem abhalten für die verstorbenen Künstler. Zu dieser Feier erscheinen Vertreter der Regierung, der Diplomatie, des Institut de France, der großen Künstlervereinigungen. Jedes Jahr wird eine Heiliggeistmesse gehalten, um Ostern organisiert der Bund gemeinsame Künstlerexerzitien. Die monatliche Generalversammlung am zweiten Sonntag wird von einer hl. Messe mit gemeinsamer Kommunion eingeleitet. Als geistlichen Berater haben sich die C. D. B. A. den bekannten Dominikaner P. Janvier erwählt.

Außer persönlichen Arbeiten führen die Mitglieder unter der Leitung eines selbstgewählten Meisters auch gemeinsame Werke aus: In solcher Zusammenarbeit entstand eine Reihe von Kirchen und Kapellen, hauptsächlich in Paris, Auf der diesjährigen Pariser Weltausstellung waren die C.D.B.A. durch die Kapelle der Heiligen Frankreichs und Unserer Lieben Frau vom Frieden in der Kirche des französischen Musterdorfs sowie durch die köstliche elsässische St. Ottilienkapelle vertreten.

Adresse: Paris (6e) Boulevard Raspail 228.

Dr. Richard Maria Staud

(Schluß folgt)

Denkmalpflege

PÄPSTLICHER ERLASS ZUM SCHUTZE UND PFLEGE KIRCHLICHER KUNST

Daß die Pflege kirchlicher Kunst nicht nur das private Interesse einzelner Organisationen oder gar Privatleute ist, sondern daß es eine heute von der obersten kirchlichen Behörde anerkannte Aufgabe aller maßgebenden öffentlichen Stellen sein muß, geht erfreulich aus dem jüngsten Erlaß des Staatssekretariats vom 30. November 1925 an alle Bischöfe, apostolischen Vikare und Präfekten hervor. Der Erlaß lautet in Übersetzung:

»Das Zirkularschreiben Nr. 34215 vom 1. September 1924, das dieses Staatssekretariat S. H. den HH. Ordinariaten Italiens zustellte, befaßte sich mit der Verwirklichung des Programms des Heiligen Vaters für die treue Behütung und den Schutz des umfassenden Patrimoniums künstlerischer Kultur, wie es im Laufe so vieler Jahrhunderte vom christlichen Glauben angesammelt wurde und mit der notwendigen Überwachung der Wiederherstellungsarbeiten an Kunstgegenständen antiker kirchlicher Kunst und neuer Bauten und Schöpfungen moderner kirchlicher Kunst. Zu diesem Zwecke war sodann bei diesem Staatssekretariate S. H. eine ‚Pontificia Commissione Centrale per l'arte sacra‘, eine päpstliche Zentralkommission für kirchliche Kunst, bestellt worden; diese hat ihre Tätigkeit in Leitung, Inspektion und Propaganda aufgenommen, arbeitet Hand in Hand und unterstützt die Tätigkeit der

in Italien bereits bestellten diözesanen kirchlichen Kommissionen.

Entsprechend Art. 3 des Zirkulars hat die Kommission dasselbe Zirkular und die Weisungen und Winke für die Diözesankommissionen, die interdiözesanen und regionalen, die für die kirchliche Kunst bestellt sind, in einer einzigen Veröffentlichung gesammelt unter dem Titel ‚Disposizioni pontificie in materia di arte sacra‘, Päpstliche Anordnungen in Sachen kirchlicher Kunst. Zugleich hat sie Muster jener Zettel für das Verzeichnis der Kirchen und kirchlichen Gebäude und für das Inventar der Kunstwerke, hl. Gefäße, Geräte, Stoffe usw. beigeheftet und einen Auszug der Bestimmungen des kirchlichen Gesetzbuches jurisdiktioneller administrativer, didaktischer und disziplinärer Hinsicht beigegeben. Der Hl. Vater wünscht, daß ich auch Ihnen diese Publikation tunlich mitteile, aus der man vor allem Anregung und Beispiele entnehme, um die Werke der alten kirchlichen Kunst würdig zu behüten und soviel wie möglich daran mitzuwirken, auf daß die moderne kirchliche Kunst in die Fußtapfen jener herrlichen Tradition eintrete, die die Kirche und die Religion mit soviel Schätzen bereichert hat. — Gerne benütze ich den Anlaß, um mich mit den Gefühlen aufrichtiger und ausgezeichneter Hochachtung zu bezeigen als E. G. Diener P. Kardinal Gasparri «

Damit ist wohl endgültig von autoritativer Stelle die leider Gottes immer noch herrschende Meinung beseitigt, die glaubte, man könne Kirchen usw. in Auftrag geben, ohne daß man künstlerische Kräfte heranzuziehen brauche, weil man Gotteshäuser, aber keine Kunst wolle. G. L.

Bücherschau

LOKALGESCHICHTLICHE KUNSTLITERATUR

Hildesheim, aufgenommen von der staatlichen Bildstelle, beschrieben von Otto Beyse, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1926, 36 Seiten Text, 78 Seiten Abbildungen.

Den Text leitet eine übersichtlich knappe Würdigung der Bedeutung Hildesheims als romanische Stadt ein. Es werden die drei Jahrhunderte der Entwicklung geschildert seit der Bistumsgründung unter den großen Bischöfen: Bernward († 1022) mit seiner Lieblingsschöpfung der St. Michaelbasilika und den weltberühmten Bronzegüssen der Bernwardstüre und Bernwardssäule, dann Godehard († 1038), der Bernwards Werk festigte und im Sprengel Kirche und Klöster baute, Azelin († 1054), der Wiedererwecker des durch Brand zerstörten Domes zu neuer Schönheit, Hezilo († 1079), der die großartige Westturmanlage des Domes baute, Bernhard, der den Grundstein der St. Godehard 1033 legte und endlich Bischof Adelog, der Vollender dieser herrlichen Kirche. Auf diese »monumentale« Zeit für Hildesheim folgte die »bürgerliche« Zeit. 1217 wird zum 1. Mal von den Rechten der Stadt gesprochen und von nun an erscheint Hildesheim als blühende Hansa- und Handelsstadt mit reichem Patriziat. Daran reiht sich die Schilderung der Periode des späten Mittelalters und der Früh- und Hochrenaissance, welche Epochen sich vor allem im Bürgertum aussprechen. »Die ganze Kraft künstlerischer Prachtentfaltung konzentriert sich auf des Bürgers eigensten Besitz, das Bürgerhaus.« Nach dieser dankenswerten Einführung vertiefen wir uns mit besonderem Interesse in die chronologisch aneinandergereihten guten Bilder. Zuerst zieht vor uns die »monumentale« Zeit der Bischöfe in ihrer großen Bautätigkeit und in den herrlichen kunstgewerblichen Arbeiten des Domschatzes vorüber, dann folgt die »bürgerliche« Zeit der Kloster- und Kirchenbauten der zahlreichen Orden und endlich die Prachtentfaltung des Patriziates im Bürgerhaus. Wir erfreuen uns an den altertümlichen und malerisch reizvollen Städtebildern. Ein kurzer erklärender Text geht den einzelnen Bildern voraus. Bei Betrachtung der einzelnen Bilder blättern wir gerne auf ihn zurück. Die Publikation führt uns den ganzen romantischen Zauber Hildesheims vor, den auch die »moderne Zeit« nicht verwischen konnte, so daß Hildesheim den Namen des »norddeutschen Nürnberg« mit vollem Rechte trägt.

Unser Lieben Frauenkirche zu Günzburg a. d. D., herausgegeben von Julius Schöttl, verlegt bei Benno Filser-Augsburg 1925, aus Serie A, Germania sacra saecularis', II. Pfarr-, Stadt- und Wallfahrtskirchen. Text mit Anmerkungen 46 Seiten, auf 10 Seiten Abbildungen.

Die Würdigung dieser Perle des bayerischen Rokoko geht rein chronologisch vor sich. Die Baugeschichte der Kirche wird sorgfältig von Baujahr zu Baujahr dem Leser in gewissenhafter Weise vorgeführt. Diese Behandlung des Stoffes hat viel für sich, vor allem auch insoferne als die Beschreibung und ästhetische Würdigung des Baues, seiner einzelnen Teile, der Innenausstattung und der Inneneinrichtung (Altäre usw.) sich verschmilzt mit der Schilderung der verschiedenen Wechselfälle, die bald hemmend, bald fördernd im Laufe der Baugeschichte auf den Werdegang des schönen Werkes eingewirkt haben. Gerade diese Vermischung macht die Arbeit lebendig und bringt auch dem Fernstehenden das hervorragende Bauwerk des Rokoko mit all seinen Geschicken nahe. Wir erfahren, wie aus dem Geist der Zeit heraus der Bau seiner Vollendung entgegenging. Zugleich mit der Schilderung des Baues, seines Charakters, seiner Ausstattung und Altareinrichtung wird auch das Zeitbild gestreift. Auch die Schicksale der neueren und neuesten Zeit sind nicht übergangen, so daß vom Anfang an bis in die Gegenwart hinein der Verfasser das Interesse an diesem schönen Werke aufrecht zu erhalten weiß.

Die Illustrationen, welche auch die im Zusammenhang mit der Günzburger Frauenkirche stehenden Kirchenbauten einbeziehen, geben im allgemeinen ein gutes Bild der Kirche, ganz besonders auch in ihren verschiedenen Einzelpartien. Ein einheitliches Format der Klischees wäre jedoch vom buchtechnischen Standpunkt aus wünschenswerter gewesen. Sehr dankenswert ist dagegen die unter die einzelnen Bilder gesetzte Legende, die in Kürze über die betreffende Illustration orientiert. Freilich die herrliche einheitlich geschlossene Raumwirkung der Architektur im Verein mit dem Dufte der Polychromie der Innenausstattung vermögen die Bilder nicht wiederzugeben. Das ist nur durch einen Besuch an Ort und Stelle möglich. Aber das Schriftchen Schöttls ist ganz dazu angetan, im Leser den brennenden Wunsch zu wecken, sich den Wunderbau zu besehen. So ist die Publikation auch vom Standpunkte der Heimatliebe sehr zu begrüßen.

Kloster Wiblingen, von Adolf Feulner, verlegt bei Dr. Benno Filser in Augsburg 1925, aus »Deutsche Kunstführer« herausgegeben von

Adolf Feulner, Band I, Text 22 Seiten, 14 Seiten Abbildungen.

In diesem Schriftchen hat der bekannte Verfasser seinen vielen Publikationen über das kirchliche Barock und Rokoko Süddeutschlands eine neue Arbeit angereiht — die Würdigung einer der pikantesten Schöpfungen des an großen Klosterbauten des 18. Jahrhunderts so reichem Württemberg. In dem flüssig geschriebenen Texte, welchem Grundrisse, Querschnitte und Lagepläne beigegeben sind, werden wir mit dem prächtigen schwäbischen Kloster- uud Kirchenbau näher bekannt. Der Verfasser führt uns zunächst durch die Landschaft hin zum Kirchenbau und schildert kurz den Eindruck, den der Bau in seiner Außenarchitektur und in seiner inneren Raumlösung macht. Damit ist unser Interesse geweckt, und nun kommt die künstlerische Würdigung und stilistische Schilderung von Kloster und Kirche, deren Anlagen nicht voneinander zu trennen sind, in den einzelnen Abschnitten über »Grundriß« und »Gliederung« des Baues. Die Abschnitte über die »ursprüngliche Raumidee« und über die »Baugeschichte« vervollständigen das Bild, das wir über die große Klosterschöpfung gewinnen sollen. Interessantes bringen die Abschnitte über die »Berufung von Hofmaler Januarius Zick«, der in seinen groß angelegten duftigen Fresken an der Raumausstattung den Hauptanteil genommen hat. Eine Reihe guter Bilder illustrieren das Schriftchen und geben ein klares Bild über die mannigfachen Schönheiten des Raumbildes.

Der Kunstfreund lernt in diesem Bändchen das schöne Kloster Wiblingen gründlich kennen; aber auch der Kunstgelehrte wird daraus manche Anregung in der Erforschung des ganz eminenten Kunstgebietes des kirchlichen Barock, Rokoko und Klassizismus ziehen, deren hervorragende Bedeutung und geradezu geniale Schönheiten schier Unerschöpfliches bieten. Dr. Richard Hoffmann

---

Der Kupferstichsammler von Dr. Heinrich Leporini. Berlin W 62, Richard Carl Schmidt & Co., 1924. Mit 105 Abbildungen im Text.

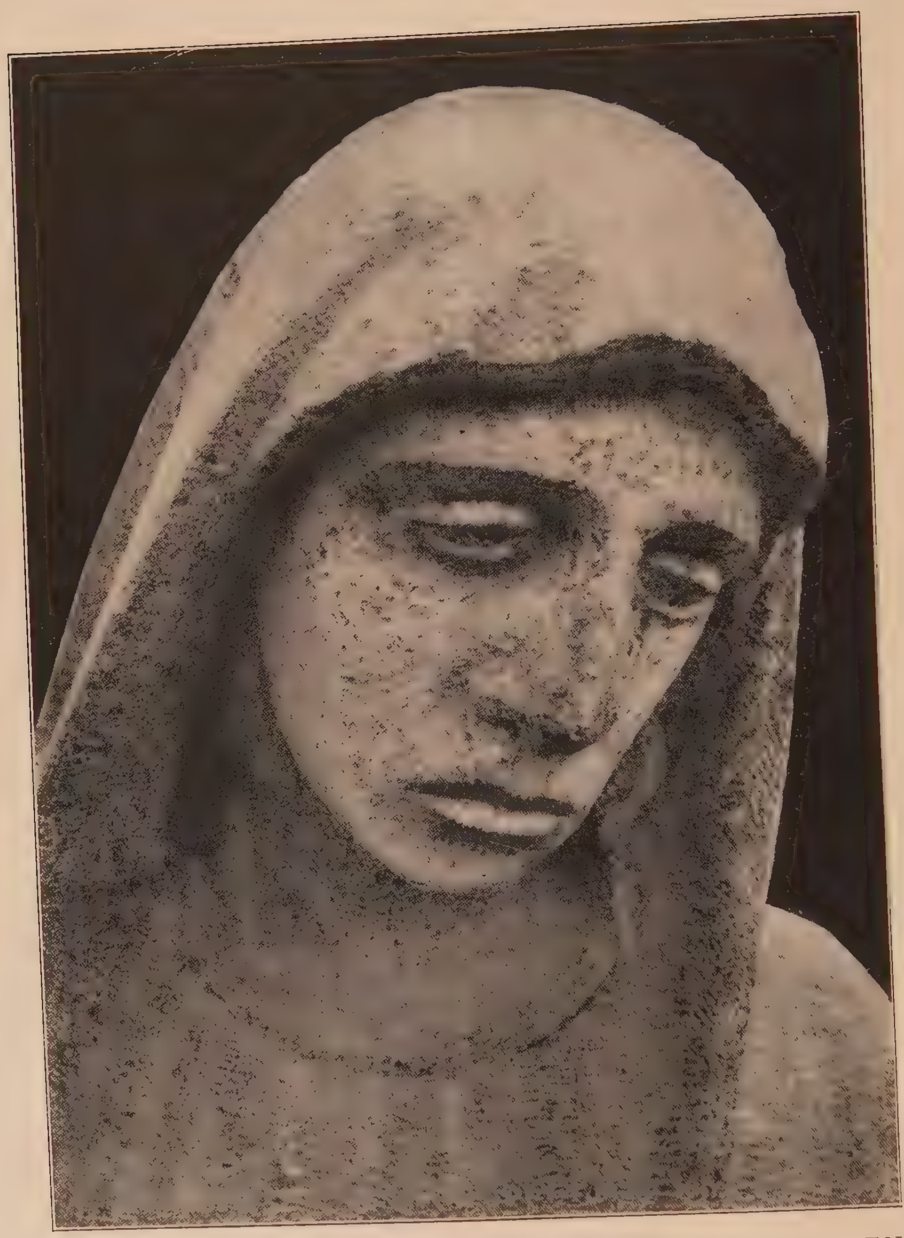
In der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler ist vor kurzem ein Hand- und Nachschlagebuch für Sammler druckgraphischer Kunst erschienen, das Dr. H. Leporini zum Verfasser hat. Als Kustos einer der bedeutendsten Kupferstichsammlungen der Welt, der Wiener Albertina, war Leporini ohne Zweifel schon durch seine Stellung berufen, ein solches Handbuch zu verfassen. Er hat in seinem Büchlein alles angegeben, was der Anfänger auf dem Gebiete des Graphik-Sammelns wissen muß. Demgemäß folgt auf eine beschreibende Einführung in die graphischen Techniken ein Abriß der Entwicklung der einzelnen graphischen Verfahren, des Holzschnittes, Linienstiches, der Radierung, Schabkunst, Aquatinta, Punktiermanier, des Farbenkupferstiches und der Lithographie. Bei den von Leporini in dem Abschnitt über Methodik des Graphiksammelns angegebenen Preisen ist zu bemerken, daß die irreführenden Preise der Inflationszeit hätten umgerechnet werden müssen. Ein Künstlerverzeichnis mit Lebensdaten und kurzer Charakteristik wird dem Anfänger nützlich sein. — Im gleichen Verlage erschien soeben als 27. Band der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler eine Einführung in das Studium der geschnittenen Steine, von Dr. Hans Gebhart-München verfaßt. Nur ein verhältnismäßig kleiner Kreis von Sammlern, Künstlern und Fachleuten (meist Archäologen) bringt der Kunst der Glyptik heute noch Interesse entgegen. In Lessings und Goethes Zeiten war das anders; damals widmete man sich mit Begeisterung diesem anziehenden Studium. Goethe selbst war ein eifriger Sammler geschnittener Steine, ebenso Kestner in Rom, der Herzog von Luynes und der Herzog von Blacas zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Seitdem aber ist das Interesse daran sehr erlahmt, trotz der wissenschaftlichen Anregung, die von Köhlers, Brunns und Furtwänglers Forschungen ausging. Die Kunst unserer Zeit pflegt den Steinschnitt nur noch wenig, und was sie leistet, erhebt sich selten über bescheidene handwerkliche Arbeit. Die Wissenschaft hat sich fast ausschließlich dem allerdings anziehendsten Teil dieser Sondergattung zugewandt, den antiken Gemmen, während Mittelalter, Renaissance und Neuzeit noch keine auch nur annähernd erschöpfende Darstellung erhalten haben. Diesem Zwecke sucht nun das Buch Gebharts zu dienen, indem es eine kurz gefaßte Darstellung der Glyptik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart bietet. Man unterscheidet Intaglien, vertieft geschnittene Steine, und Kameen, die erhaben geschnitten sind. Die ersteren dienten meist zu Siegelringen, die letzteren zum Schmuck von Knöpfen, Spangen, Pokalen, Waffen und dergleichen. Die Urheimat des Steinschnittes ist Babylonien, wo schon im 5. Jahrtausend v. Chr. Steine geschnitten wurden. Assyrien, Ägypten, Mykene, Griechenland und Rom schließen sich in zeitlicher Folge an. Die stilistischen Elemente in der spätrömischen Glyptik werden dann von der Steinschneidekunst des neupersischen Reiches der Sassaniden übernommen, und der sassanidischen Glyptik machte im 7. Jahrhundert das Eindringen der Araber ein Ende. Auf der spätrömischen Steinschneidekunst fußen die byzantinischen Gemmen, im Mittelalter ist die Anzahl der uns erhaltenen Steine sehr gering, aber dann folgt ein neuer Aufschwung in Italien in der Zeit der Renaissance. Daneben lebt die glyptische Tätigkeit auch in den anderen Kulturnationen des alten Europa auf, um in unserer Zeit wieder fast ganz zu erliegen. Ein Künstler- und Signaturverzeichnis sowie eine Übersicht über die wichtigste Literatur machen den Beschluß des sorgsam gearbeiteten Handbuches. Walter Bombe

Der Kleine Brockhaus. Handbuch des Wissens in einem Band. Über 54000 Stichwörter auf etwa 800 dreispaltigen Textseiten, mit 6000 Abbildungen im Text und auf 89 einfarbigen und bunten Tafel- und Kartenseiten, sowie 36 Übersichten und Zeittafeln. In Halbleinen geb. M. 23.—, in Halbfranz geb. M. 30.— (auch 10 Lieferungen à 2.10 M.).

Der ganze Band (10 Lieferungen) liegt nunmehr vor. Unser früher günstiges Urteil (l. J. S. 32) wurde mit der Vollendung nur verstärkt. Neben der prägnanten Kürze der eigentlichen Stichwörter treten besonders die systematisch zusammenfassenden Übersichten als außerordentlich praktisch und pädagogisch vorteilhaft hervor. Sie erstrecken sich auf die verschiedensten Gebiete des wissenschaftlichen und praktischen Lebens. Eine Reihe von Stichproben zeigten, daß alles was zur Kunst im engeren wie weiteren Sinn gehört (Malerei, Plastik, Architektur, Archäologie, Trachtenkunde, Wappen, Mythologie, Hagiographie), gut und mit charakteristischen Abbildungen vertreten ist. Weltanschaulich befleißt sich die Redaktion einer erfreulichen Objektivität (z. B. Papst, Primat usw.).

München. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München



KARL RIEBER

KOPF DER SCHMERZHAFTEN
MUTTERGOTTES VON MENGEN



KARL RIEBER: HOLZKRIPPE

DER BILDHAUER KARL RIEBER

Von J. M. RITZ

Karl Riebers Weg zur Kunst war kein geradliniger und geebneter. Geboren am 22. April 1888 zu Unlingen in Württemberg, besuchte er die dortige Volksschule und verdingte sich nachher bei einem Bauern. Ein gütiges Geschick brachte ihn aber bald zu einem Riedlinger Steinmetzen in die Lehre, so daß er doch wenigstens in einen äußeren Vorhof der Kunst eingetreten war. Nach Beendigung der Lehrzeit folgten dann Wanderjahre, die zu mannigfaltiger Arbeit in viele Bildhauerwerkstätten im Westen und Süden Deutschlands führten und 1910 mit dem Eintreffen in München zu Ende gingen. Rieber arbeitete hier zunächst zwei Jahre bei Bildhauer Franz Hoser. Er war dann so weit vorgebildet, daß sich ihm die Tore der Akademie öffneten. Er studierte bis 1921 bei B. Schmitt und führte schon als Meisterschüler seine ersten größeren Aufträge aus. Sie zeigen ihn bereits als einen Mann, der mit Klarheit und ernster gewissenhafter Folgerichtigkeit seine eigene Bahn sucht, kaum von den Banden der Schule behaftet.

1920 war ihm ein Altar für Heinrichsdorf in Niederbayern übertragen worden. Die Gesamtanlage wurde dadurch entscheidend beeinflußt, daß das Gerüst eines älteren Flügelaltares im wesentlichen wieder verwendet werden mußte. Saftiges Ornament, das den Gedanken gotischen Maß- und Sprengwerkes in einem gegenwartsnahen gedämpften Naturalismus gestaltet (dasselbe wurde nach Riebers allgemeinen Angaben von Bildhauer Oswald Hoffmann ausgeführt), verbrämt das Alte und schließt wuchernd das Figürliche zusammen. Aus zwei Palmstäbchen wächst es an den Flanken des Schreines und wölbt einen Laubbogen über die Gruppe, die gleichem Richtungsgesetz in ihrem Gesamtumriß folgt. Mit seelischer Gebärde neigt sich das Haupt des Engels aus langschwingender Kurve und umschließt die gesammelte Empfindung, die das Bild unmerklich aus dem Genre zur Altarfeierlichkeit hinüberhebt. Aus der Dreieckskrone des Sprengwerks entfaltet sich mit Sinnbildlichkeit die Kreuzigungsgruppe, die in sich nochmals das lagernde Rechteck und die krönende Dreieckform des gesamten Altares wiederholt. Ihrer statuarischen Aufgabe



KARL RIEBER: AUFSATZ VOM ALTAR IN HEINRICHSDORF

gemäß heben die Assistenzfiguren säulenhaft streng an, um erst im entfalteten Wachstum des Oberkörpers und des Kopfes seelischem Ausdruck gerecht zu werden. Die Flügel bilden keine durchgehenden Reliefwände. Die Szenen, durch breite Ornamentstücke getrennt, leben ihre eigene Stimmung: Die Begebenheit, wie der heilige Nikolaus den drei Mädchen aus leiblicher und seelischer Not hilft, ist von lagernder Stille der Nacht durchtränkt, die alle Linien gleich beugt. Die Gebärde des heiligen Mannes ist ihr untertan. Das Wunder der Seefahrt hingegen ist sturmdurchtobt und alle Linien prallen, kreuzen, blähen und brechen sich an der unerschütterlich aufrechten Ruhe des Heiligen.

Das Altarwerk war ein verheißungsvoller Anfang und bewies das Recht Riebers auf die Kunst. Die Notwendigkeiten der Dekoration und die Pflicht des Ausdrucks ist gleicherweise begriffen. Die plastische Formauffassung hat persönlich einheitliche Haltung. In der Gestrecktheit der Grundverhältnisse und in der Eckigkeit der Begrenzungslinien und der Schärfe der Grate lebt etwas gotisch Verwandtes. Der kräftige Schnitt verleiht der Oberfläche eine herbe Frische. Das Plastische entsteht dabei vielleicht weniger durch unmittelbare Wölbungen als durch die Kraft und Bewegung der Schatten. Die Entwicklung des Künstlers geht nun von hier aus namentlich durch Zwang und Gesetze des Steines unterstützt in die Richtung einer unmittelbareren Plastizität und gleichzeitig einer sparsameren Durchbildung der Oberfläche, die auf einer klaren Rangordnung der Höhen und Tiefen gründet. Ein Muttergottesrelief von 1920, in Ton modelliert, steht noch völlig in der früheren Formauffassung, wobei sich die Oberfläche in einem reizvollen Dekorationsakkord entfaltet. Eine vollrunde Muttergottes mit Kind aus dem Jahr 1922, hier in Ton wiedergegeben und für Brand und Glasur bestimmt, ist bereits mit dem Mittel sparsamer und richtungsklarer. Zugleich entringt sich das Werk der Sphäre des bürger-



KARL RIEBER: ALTAR IN HEINRICHSDORF (NIEDERBAYERN)





KARL RIEBER: FLÜGELRELIEFS VOM ALTAR IN HEINRICHSDORF

lichen Genres, um ins Feierlich-Hieratische aufzusteigen. Die Dienerschaft der Mutter und ihre seherische Wehmut ist wie Reliefgrund für die strenge Hoheit des göttlichen Kindes: »Siehe, ich bin die Magd des Herrn.«

Ein zweites großes Altarwerk wird dem Künstler 1922 anvertraut, der Altar für die Kriegsgedächtniskrypta in Neufra (Württemberg). Die Aufgabe war nicht leicht, da der Hauptinhalt der Apokalypse in ausführlicher Gegenständlichkeit dargestellt werden mußte. Indessen löste der Zwang die schöpferischen Kräfte. Die Vielheit der Einzelmotive bildet im Mittelfeld eine Art von Grundmuster, über deren Kleinheit der Weltenrichter mit riesigem Maßstab und unbestechlicher Strenge aufwächst. Der Gesamtrhythmus und die Flächendekoration ist indes auf den Flügeln noch stärker und restloser. Die viermalige Variation des Themas der totbringenden Reiter läßt durch seinen Reichtum der Bewegung die Enge und Ungunst des Raumes kaum verspüren. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß dem Künstler nicht gestattet wurde, das Tonmodell selbst in Holz zu übertragen, wobei gewiß noch manches an Formsteigerung erreicht worden wäre, während die tatsächlich ausführende Hand kein Verständnis für die Kraft und Herbheit der Form aufbringen konnte.



KARL RIEBER: KINDERKOPF

Von besonderem Wert für das innere Fortschreiten des Künstlers und die Klärung und Stärkung der plastischen Form war das Denken und Arbeiten in Stein, das eine Reihe von Kriegerdenkmälern ermöglichte. Das erste war das von Herrlingen, 1922 ausgeführt. Aus einer abgeschrägten Fußplatte wächst der hohe Pfeilersockel mit den Inschriften. Stufungen leiten am oberen Ende vom Abstrakten zum Organischen über: St. Sebastian steht mit getragener Leidensgebärde an den Pfahl gebunden; aus der Steinernheit löst sich in wirkendem Gegensatz das Leben der Bewegung. Und doch müssen beide Teile von demselben Wachstum gezeugt sein, so wie in der Natur die Tanne mit einem Stamm von geometrischer Regelmäßigkeit aufsteigt und sich in der Krone aus gleichen Säften lebendig verzweigt.

Einem solchen Einheitsgesetz ist hier gefolgt. Die gleiche Gesinnung lebt vielleicht in noch stärkerer Prägung in der Hauptfigur des Kriegsgedächtnismals der Stadt Rottweil, wo wiederum St. Sebastian als Symbol des Leidens und dessen Überwindung gestaltet ist. Entsprechend einer anderen Zusammenhangsgegebenheit ist das Thema gewandelt, der Sockel niedriger und von gedrungener Blockhaftigkeit; der Heilige selbst ist niedergesunken und wächst doch wie eine Säule, woran sich die sparsame Gebärde von Haupt und Hand um so mehr steigert. Das Standbild ist krönender Mittelpunkt einer größeren Anlage. Es sammelt um sich die Soldatengräber, die in strenger Gleichmäßigkeit als Sarkophage gebildet sind, eine Anordnung, die für den Friedhof geradezu Wesensform ist. Diese Einzeldenksteine sind in zwei Seitenfeldern versammelt. Die Mittelfläche bleibt das Vorfeld des Denkmals. Das Ganze ist mit niedrigen Brüstungsmauern umzäunt. Es ist dabei nur zu bedauern, daß kleinbürgerlicher Eigensinn und mißverstandene Pietät den Gedanken nicht restlos durchführen ließ und einige stehengebliebene Monumente empfindlich stören. Was die plastische Kraft der Sebastiansfigur selbst betrifft, so ist die gesprächigere Form früherer Arbeiten mit einer größeren Stille vertauscht, die unmerklicher ihre wölbende Kraft ausübt. Aber auch von hier war dem Künstler noch ein Fortschreiten möglich, eine Klärung und Stärkung durch Vereinfachung, wie das letzte große Werk, die zweifach lebensgroße Kreuzigungsgruppe von Mengen beweist.

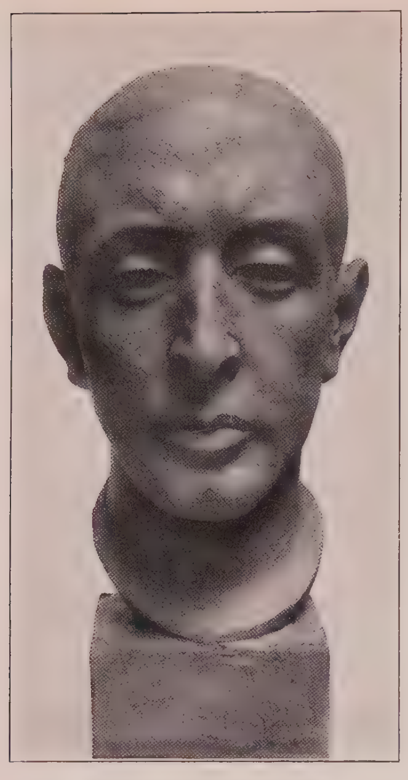
Durch das Ablenken vom Mittel, durch eine gewisse Selbstverständlichkeit und innere Gefülltheit der Form gewinnt hier die seelische Vertiefung, die vielleicht am reinsten und stärksten im Antlitz der Mutter Gottes zum Klang erlöst ist. Aus großen Wölbungs-



KARL RIEBER: KRIEGERGEDÄCHTNISALTAR IN NEUFRA (WÜRTTEMBERG)



KARL RIEBER: KRIEGERFRIEDHOF IN ROTTWEIL (WÜRTTEMBERG)



KARL RIEBER: BÜSTE

flächen brechen die Formen, die das Antlitz bilden, Augen, Nase und Mund mit klarer Bestimmtheit. Ihr Schnitt und ihre Biegung bewahrt die Seele, den stummen, in sich gekehrten starren Kummer, den der Schleier einhüllt und den nur die gerungenen Hände aufstöhnen lassen. Das Gewand ist voll Schwere, ein begleitender Akkord. Nicht nur die äußeren Maße sind in dieser Kreuzigungsgruppe monumental, eine innere Größe gibt ein Recht zu so gesteigerten Verhältnissen.

Mit einer folgerichtigen Selbstzucht hat der Künstler den Weg ins Freie gefunden. Empfindungsfähigkeit und Erfindung formen sich ihm durch das Wissen um die Gesetze des plastischen Ausdrucks. Eine phrasenlose Herbheit entspricht ebenso seinem persönlichen Wesen als einem allgemeinen Natur- und Stilverhältnis gegenwärtiger Kunstanschauung. Ein Grund ist gelegt, der tragfähig für weiteres Bauen ist. Umfaßt das Schaffen Riebers Kleinkunst und Monumentales, Profanes und Heiliges, so darf doch besonders die religiöse und kirchliche Kunst in ihm einen ernsten Arbeiter sehen auf ihrem schweren Wege zum neuen Werk.

EIN BESUCH IM KLOSTER BEURON

Von KONRAD WEISS

P. Desiderius Lenz, der Altmeister christlicher Kunst, der im vergangenen Herbste in einer Reihe von Zeitungen für tot erklärt wurde, feiert am 12. März seinen 94. Geburtstag. Wir benützen die Gelegenheit, über das Wirken dieses ehrwürdigen Künstlermönches einen Aufsatz, der verdient, aus der schnell vergessenen Schriftstellerei des Tages herausgehoben zu werden, unseren Lesern vorzulegen. Die Redaktion.

1. ST. MAURUS IM FELDE

Es war zunächst ein Gang über die Erde zur Architektur, näherhin über den heimischen Boden einer klösterlichen Siedelung zur Erprobung des Eindrucks eines monastischen Architektur- und Formgedankens, noch näher eines Kunstgedankens, in dessen mystischer Tendenz das Heimische der Erde ausgeschieden werden will.

Die benediktinische Klosterstätte Beuron in Hohenzollern bildet seit Jahrzehnten im religiösen und klösterlichen Leben Deutschlands einen gewissen Mittelpunkt, dessen Anziehung, erklärbar aus der Richtung zu ursprünglichen und reinen religiösen Formen, stetig zugenommen und besonders nach der Revolution ernste oder erregte Geister um sich und um einen alten oder erneuten religiösen Form- und Gemeinschaftsgedanken bewegt hat.

Beuron, einige Bahnstationen von Sigmaringen donauaufwärts, liegt in einem tiefen und stillen Talkessel, ganz umgeben von tafelartig gegen den Himmel abgeschnittenen Höhenzügen, aus deren steilen Wänden mächtige Einzelfelsen wie große Basteien und Trümmer alter Burgen heraustreten. Der Wald, der überall herumgeht, ist mit den blinden Farben der Buchenstämme im Vorfrühling oft wie ein feiner Rauch, oder er gibt, umgekleidet um die Steinfarben, die ihn durchsetzen, ein leises Gefühl unfaßbaren Lebens. Der blätterlose Laubwald hat etwas Erschüttertes; einzelne starkgrüne Tannenwipfel heben sich dazwischen auf, die wie im Kreise eines eigenen Bereiches stehen und den vergehenden Wechsel der Natur nicht teilen. Im Grunde ankert, nur wenig dominierend hinter wenigen Häusern und den großen Scheiben eines stillgeräumigen Gasthofs, die Horizontale der Klosteranlage mit ihrer Kirche. Manchmal sieht man die jungen Kleriker in kleinen Gruppen, wie es wohl vorgeschrieben ist, sich über die Wege in das Feld verteilen, die Jünger eines besonderen und abgetrennten Lebens.

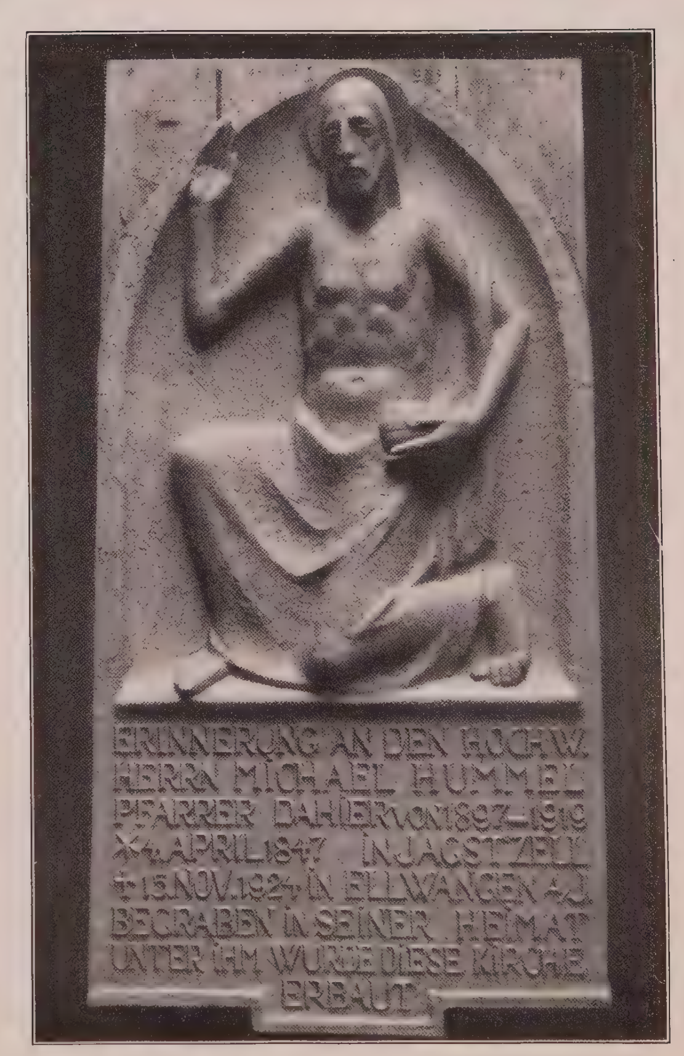
Der Weg nach der St.-Maurus-Kapelle führt ein geraumes Stück aus dem Tale fort, in Bewegungen der Straße, die der Windung des Flusses näher oder ferner gehen und die



KARL RIEBER:
MITTELFIGUR AUS DEM KRIEGERFRIEDHOF IN ROTTWEIL



KARL RIEBER:
KRIEGSDENKMAL VON HERRLINGEN (WÜRTTEMBERG)



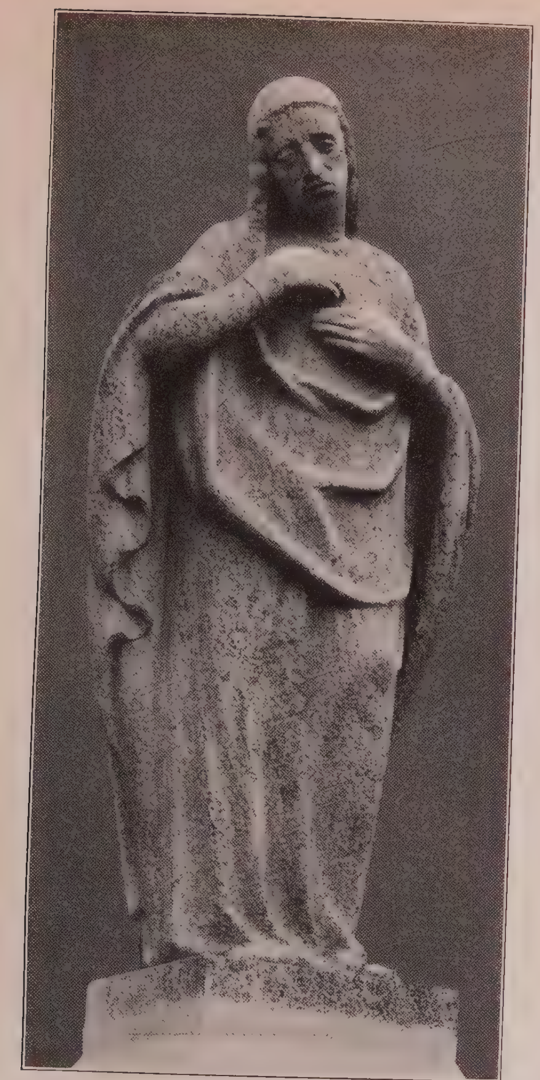
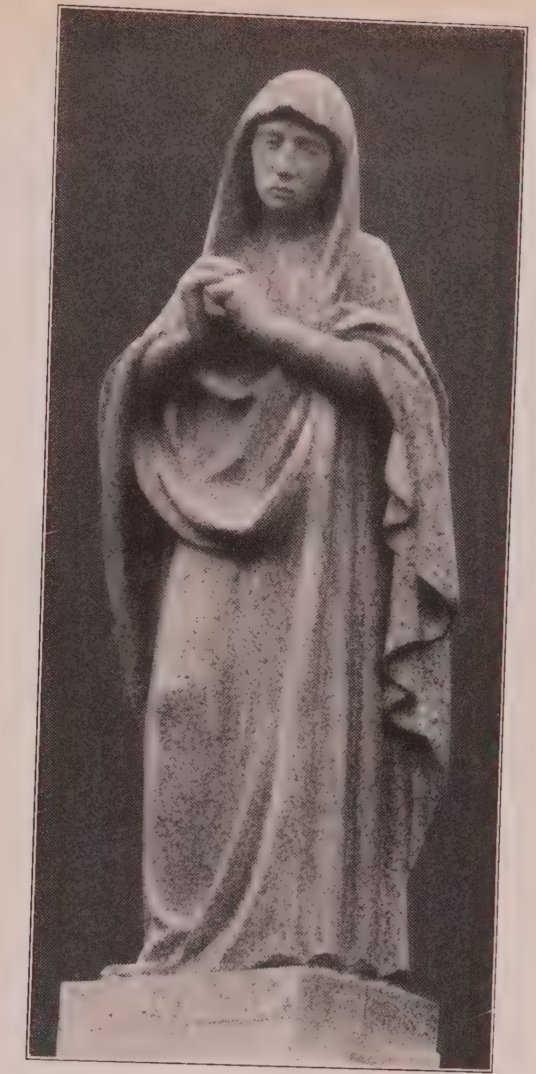
KARL RIEBER: GRABSTEIN FÜR EINEN PFARRHERRN



KARL RIEBER: KRIEGERGEDÄCHTNISMAL IN MENGEN (WÜRTTEMBERG)



KARL RIEBER: KRUZIFIX IN MENGEN

KARL RIEBER: ASSISTENZFIGUREN IN MENGEN

auch im Walde durch die Hindernisse von Felsen gebrochen und einmal durch ein Tunnel hindurchgeschlagen sind. Zuerst ging es über eine kleine Brücke und dann kam der Rand des Waldes. Sah man zurück auf den Fluß, so schien dieser in einer regungslosen steinfarbigen Bannung, in der ebenso regungslos grüne und moosige Platten schliefen oder wachten. Bis man erkannte, daß dies nicht der Fluß war, sondern die breit und schräg liegende steinerne Beschalung der Ufer, die ernst und regungslos und morgenkühl war; dann sah man den Fluß in seinem tieferen Zug, aber nicht mit vieler Bewegung, sondern im gleichen Ernste eines in den Nachwinter gelegten Spiegels. Der Gedanke war entzündet, daß, wie der Fluß Heimat und Jahreszeit, Wärme und Kälte in seinem Spiegel trägt, auch die deutsche Architektur, die das Ruhende von einem zeitlichen Durchgang der Menschen bedeutet, Wärme und Kälte hat und ein Werk ist, in dem sich eine heimatliche Landschaft aufrichtet. Aller deutschen und nach dem Norden gelagerten Kunst ist wesentlich ein Plus von Elementarem, ein tieferer Sinn von Holz und Stein, die Wärme und Kälte haben, nicht zuerst rational eingeteilt in Formbestände, sondern sich durch Verdichtung lösend wie die Elemente der Natur. Deutsche Architektur, im wesentlichen die romanische und dann die später mittelalterliche, gewinnt die Entmaterialisierung ihrer Form mitten durch die Materie hindurch, nicht nach einer geläuterten Begriffsform. In ihrer Idee ist Erde und der Schritt ins Überirdische ist zugleich immer eine Stufe in



KARL RIEBER: MUTTERGOTTES



KARL RIEBER: HERZ JESU



KARL RIEBER: MUTTERGOTTES IN MAJOLIKA



KARL RIEBER: HL. NOTBURGA



ST. MAURUS IM FELDE BEI BEURON

die Natur. Je mehr der Idee ergeben, um so mehr will der deutsche Mensch auch das Bekenntnis seines naturwirklichen Daseins; es steckt auch Laiengewalt darin, und damit baut sich auch die Gesinnung eines nationalen Rechtes.

Nach einer Wegbiegung sieht man die Kapelle »St. Maurus im Felde«. Es ist ein unerwarteter Anblick, von weitem zunächst mehr fremdartig, eine bedachte Zelle mit einer offenen Vorhalle, die über zweiseitigem Stufenanlauf durch die Mittelstufen erreicht wird, am Abhang über der Straße gegen die Romantik des Tales geöffnet. Hinten über dem First ein kleiner offener Glockenstuhl von Stein, und vorn am Giebel ein feines Figürchen wetteifern mit den Gipfeln des Waldes, der im Rücken aufsteigt. Dann wird der nähere Blick gefesselt und vor allem die Gedanken, indem man sich der Einzelbetrachtung hingibt. Der Eindruck bildet sich aus dem Gegensatz einer strengen Geschlossenheit und einer heiteren Offenheit. Die Vorhalle entsteht, indem sich die Zelle zunächst in Antenform fortsetzt, mit offenem Gebälk, das an der Stirnseite von zwei Pfeilern getragen wird. Diese beiden Pfeiler sind trotz ihrer einfachen kantigen Glätte merkwürdig; wo man das Kapitell erwartet, gehen sie statt dessen in zwei geringere, vierkantige Pfostenstücke über, welche mit Engelsgestalten in hieratischer Strenge bemalt sind. Wo also sonst in der christlichen Kunst das Kapitell ansetzt, in welchem als im Kraft- und Entscheidungspunkt eines Baues mit Knospen, Tieren und Masken auch ein Kampf kreatürlicher Wesen sich erhebt, ist hier reine Zurückgesetztheit, Abwehr, Feiung. Die Bilder sind wie Gesichte, nicht zur Dynamik, sondern rein zur Schauung um den Kern und gegen den Raum gestellt. Und das ist nun der ganze Gedanke des mit Fresken innen und außen friesartig oder mit großen Stirnbildern bemalten Bauwerks. Außen um die Mauerzelle läuft ein Fries unter dem Dach hin mit streng stilisierten Szenen aus dem Leben des hl. Maurus. Die Stirnwand von der Vorhalle in die Kapelle trägt ein großes Fresko einer sitzenden Madonna, streng frontal, mit dem ebenso auf der Wange des Thrones stehenden Kind, darunter Friese wandelnder Mönche und Nonnen. Die Altarwand in der Kapelle selbst wird durch ein großes Kreuzigungsbild mit frontalen Assistenzfiguren eingenommen, das vielleicht noch am meisten an frühe Italiener erinnert. Bemer-



ST. MAURUS IM FELDE BEI BEURON

kenswert sind dann vor allem die Innenfriese mit anbetenden Engeln, in denen vielleicht am meisten in der Beuroner Klosterkunst das strenge statische und flächige Element mit tiefem Gefühl durchdrungen wurde.

Der Bau, die Malereien und die Plastik, darunter eine Grabfigur, wurden mit zwei Freunden, P. Wüger und P. Steiner zusammen, aber in der Hauptsache von P. Desiderius Lenz, dem heute noch lebenden Gründer der Beuroner Kunstschule ausgeführt. Man muß bedenken, daß das Datum der Fertigstellung dieses im Rahmen der sonstigen christlichen Kunst zeitlos wirkenden Kapellenbaues das Jahr 1870 ist. Im Jahre 1905 nahm die Kunstschule an einer Ausstellung der Wiener Sezession teil, wobei diese klösterlich abgeschlossene Kunst großes Aufsehen erregte. Ihre Hauptarbeiten der späteren Zeit wurden dann im Kloster Montecassino zwischen Rom und Neapel geschaffen. Und auch heute noch lebt diese Kunst, wenn sie auch in ihrer kanonischen Strenge mit P. Desiderius zu leben und zu sterben scheint, fort und hat sich besonders durch die Hinzukunft des holländischen Künstlers P. Willibrord Verkade und ein Buch von ihm weiteren Ruf erworben.

Das kleine Bauwerk der Mauruskapelle hat ohne Frage für jedermann eine geheimnisvolle Eigentümlichkeit. Bild und Wort, Fläche und Schrift (da der Bau mit Inschriften versehen ist), bauliche Grenzung und das Grenzenlose, das in reiner Frontalform steckt, solcherlei Elemente sind es, die uns bei der Betrachtung urchristlicher Kunst beschäftigen. Dazu kommt eine kubisch-schwerelose Absicht, die mit Ernst und doch mit einer materienlosen Heiterkeit anspricht. Man könnte noch weiter gehen und von dem Problem der Paarung sprechen, das in aller Baukunst steckt. Dies würde aber vielleicht auf mystische Wege und in anderer Weise auf das Problem der ägyptischen Kunst führen, als P. Desiderius es sucht. Dieser ist ein tiefer Verehrer der ägyptischen Kunst. Er wollte zurück

über den nazarenischen und byzantinischen Stil; er ist Mystiker einer uroffenbaren Harmonie, die in Maß und Zahl gründet und die er in Ägypten findet. Den geoffenbarten Kanon der Schönheit zu finden oder zu entdecken, betrachtete er als die Aufgabe seines Lebens. Diese Frage haben schon viele Künstler versucht. Was aber ihm die Ausnahme unter sonstiger christlicher Kunst und den monastischen Charakter gibt, das ist, indem man von seiner Kapelle scheidend es zusammenfaßt, wohl dieses: daß die Frömmigkeit ein Formgesetz habe; und damit wächst sie in der Kunst über die enge Tradition und über den persönlichen Konfessionalismus hinaus.

Aber das Heimatliche und Nationale? Auf dem Rückweg nach Beuron findet man dort die Fassade eines kleinen Hauses, die von dem Münchner Karl Caspar mit religiösen Szenen und Figuren bemalt ist, darunter besonders eine Verkündigung. Es ist in diesem Frühwerk eine gewisse Angleichung an den Beuroner Stil. Aber entscheidend ist die naturhafte Kühle und Wärme, der Fluß der gebannten und gelösten Empfindung, der die Natur will und umwirbt, jenes Plus, das in der monastischen Kunst ausgeschieden wird.

2. ZWISCHEN GEDANKE UND MENSCH

Das Gefühl des Gehenden in einem Kloster ist anders als in einem anderen Bau. Nicht nur deshalb, weil man, durch die Pforte getreten und nach einigen Worten zur Anmeldung bei einem zurückhaltenden, freundlichen Pförtnermönche, das Bewußtsein hat, jetzt im Kreise einer geistlichen Beschaulichkeit zu sein, sondern durch eine mehr körperliche Empfindung. Nämlich: man geht durch die Gänge, die geplattet sind oder die man sich gerne so denkt, mit den geraden Fugen dazwischen; man geht die geraden Schritte, geleitet von den Wänden und abgewiesen von den gleichen und geschlossenen Türen und man ist in einer Richtung, die doch nur zwischen die Zellen gelegt ist, beides voneinander abgetrennt. Platten und Fugen, das ist wie ein einfachstes Mosaikwerk für den Gang. Und Gänge und Zellen, das ist eine Aufhaltung des Ganges in Räumen, die sich zusammenstoßend trennen. Es ist, von Menschen einzeln bewohnt, eine ins Maß gesetzte Aufrichtung menschlichen Raums. Es ist eine Form räumlicher Vertikalen unter einer großen Horizontale. Damit ist die architektonische Form eines Klosters gegeben und es kann eigentlich, seinem Formensinne nach, nicht über eine maßvolle Höhe seiner Horizontale hinaufwachsen, wenn es nicht eben diese anschauliche, menschlich-irdische Berührung verlieren und dafür eine mehr repräsentative Form eintauschen will.

Es ist eigentlich ein schönes Paradoxon, daß die geistlich-monastische Aufrichtung des Einzelmenschen im geordneten Zusammenbau eine Horizontale gibt, die mit deutlichem Abschnitt in der Höhe als gelagerte Form der Erde nahe bleibt. Eine Kirche fügt sich in solchen architektonischen Organismus als die notwendige Erhöhung und als eine gewissermaßen gegensätzliche Struktur, wie denn auch das Religiöse kein mit dem Organismus der Welt (und auch nicht mit dem Kloster) Uniformes ist. Und hier liegt das Problem der religiösen und insbesondere der christlichen Kunst. Sie ist keine Gemeinschaftsform, wie man sie heute auch gerade in der neuen Kunst mit sozialer Gesinnung machen zu können glaubte. Die dahinzielenden Worte sind meistens gutgläubige Unklarheiten oder Tiraden. Sondern gerade in der Kirche kehrt in erhöhter Form der Sinn eines erhöhten Individuellen wieder. Abstoßung oder Zentrierung innerhalb der gleichgestimmten Lagerung gibt ihr das gesteigerte und in sich gestellte Dasein. Es ist eigentlich immer wieder die letzte Platte und ein letzter Schritt, wo sich dann das Geistige einer Gemeinschaft in das Individuelle eines Alleinseins umkehrt. Menschen können sich mit Hilfe von Regeln unter Gedanken vereinigen; aber die Kunst und der formhafte Ausdruck einer Weltanschauung entsteht zwischen Gedanke und Mensch gleichsam auf einer dritten Basis.

Der Besuch im Kloster galt dem Gründer der Beuroner Kunstschule P. Desiderius Lenz, sowie dem P. Willibrord Verkade; mit der Hilfe dieses letzteren, dessen Namen wohl, aber dessen Person ich noch nicht kannte, hoffte ich den 93 jährigen Greis, den ich als einen damals schon über 80 Jahre alten Patriarchen vor dem Kriege kennen gelernt hatte, nochmals von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Zuerst gab es Aufenthalt im stillen Warteraume, in einem kleinen zellenartigen Gelasse, mit blankem großem Fenster, das aber von einem äußeren Leben, wo etwa die Brüder mit eilenden Schritten auf dem Pflaster der täglichen Wirtschaft nachgingen, nur halbe und huschende Schatten

hindurchließ. Also Ablenkung nach dieser Seite gab es nicht. Und wenn man dann sich mit Gedanken befrachtet hat und eine Begegnung wieder anknüpfen möchte, in der man wie vor mehr als zehn Jahren sich nicht in der Richtung, aber doch in einem durch Gegensätze frei erhobenen Lebensgefühl zusammengefunden hat, so hat man Unruhe und ist in einer inneren Eile. Aber die Wartezeit dauerte ein geschlagenes Stündchen. Man denkt, es sei Absicht und man wolle dem stürmenden Menschen von draußen durch ein Stündchen unfreiwilligen Klosterfriedens ein zuvorkommendes Gastgeschenk machen; oder man denkt auch, daß wegen der Fastenzeit eine Morgenunterhaltung verpönt sei, wie ein beim Eintritt gelesener Anschlag an der Pforte vermuten lassen konnte; daß aber die klösterliche Gelassenheit oder ein noch nachgebliebener Rest weltlich kummerlosen Künstlertums des P. Willibrord den angesagten Besuch vergessen habe, daran dachte die liebe Ungeduld des eifrigen Besuchers nicht. Jedoch gerade so war es.

Auf dem Tische lag das letzte Heft der »Benediktinischen Monatsschrift«. Darin fesselte, im Anschluß an die Gedanken über eine altewige oder eine ewig wieder neue Kunst, die sich in Beuron erheben, ein Aufsatz des Abtes A. Schmitt über »Mönchtum und Gegenwart«. Er war angeknüpft an ein englisches Werk »Fünf Jahrhunderte religiösen Lebens« von C. C. Coulton, in dem gesagt wurde, daß das Mönchtum einen wirklichen Anschluß an das Leben der Gegenwart gefunden habe, aber »durch Mißachten vieler seiner ältesten Überlieferungen«. Für einen Menschen, der in dem Wort »Überlieferung« nicht das Historische hört, sondern so, wie wir Heutigen auf die alte Kunst blicken, immer an die Wiederkehr zur neuen Gegenwart glaubt, spielt dieser Vorwurf keine große Rolle. Aber der benediktinische Verfasser des Aufsatzes fand sich doch gehalten, im einzelnen auf Geist, Fortschritt und religiöse Beharrungskraft seines Ordensideals einzugehen. Es geschah dies mit jener Gesinnung, die weniger auf apologetischen Streit als vielmehr auf die Betonung des eigenen wesenhaften Standpunktes ausging, eine Gesinnung, die besonders den heutigen benediktinischen Geist auszeichnet. Dies scheint, wie es ähnlich heute als neuer Lebens- und Kunstgedanke (unter dem schlechten Schablonenwort: Expressionismus) versucht wird, auch ein Grund der unfraglichen Neublüte des Benediktinertums zu sein: nämlich, nicht an Randgebieten zu streiten, sondern das Wesen einer Sache oder eines Gedankens wieder fruchtbar zu machen, damit es sich selber seine notwendigen Folgen gebe. Die erst einige Jahrgänge alte Zeitschrift der Beuroner Benediktiner sucht und hat für religiös Gerichtete gerade darin ihren Wert. Es wird an der bleibenden, aber latent gewordenen Verbindung von innerer Religion und ihrem formhaften Ausdruck, in Liturgie voran, wie aber auch in Musik und Kunst, und durch einige Mitarbeiter auch auf dem heute so vielfach angestrebten mystischen Gebiete gearbeitet. Es ist, kurz gesagt, das Formgesetz des religiösen Lebens, das auf seine eigene Weise auch P. Desiderius für die Kunst gesucht hat.

Vielleicht liegt darin die wesentlichste Zeitgemäßheit (und zugleich auch Zeitfremdheit) eines alten Ordens wie des benediktinischen, daß er noch Bewahrer einer Religion als Form ist und nicht als Konfessionalität. Aber damit wird nur ein einzelner Zustand erkannt, nicht ein Problem der allgemeinen Gegenwart gelöst. — Jedoch das alles war eine unfreiwillige Wartestunde und ich stand nur gleichsam mit einem Fuß in den Gedanken, während ich den anderen in die Zelle des Künstlerpatriarchen von Beuron fortsetzen wollte.

3. DER KÜNSTLERPATRIARCH VON BEURON

In der kleinen Wartezelle war eine klösterliche Stille; die grünen Pflanzen eines runden Blumentisches nahmen daran teil, die hier, ganz außer Gebrauch gerückt, in der stillen und in sich belebten Selbstvergessenheit ihres Naturseins standen. Bis auf einmal eine nahe Glocke tönte und das Geläute auch fernerhin weiterging und vom Turme kam; und man wurde durch die lauten und fernen Schläge an Ort und Gegend erinnert. Denn die Glockenschläge sind lauter in der hallenden Geschlossenheit eines solchen Hauses und sie schienen auch lauter in der Geschlossenheit des Beuroner Tales. Die Töne haben Kürze und gewissermaßen eine laute Farbe mit wenig Schwebung; wenigstens hörte ich es so und man empfand ihre besondere Eindringlichkeit, die wieder an die eigentümliche leibliche Empfindung erinnert, die man innerhalb eines klösterlichen Bezirkes bekommt: nämlich an die nahe Eindringlichkeit selbst im Unsichtbaren und Abgeschlossenen, die

wenig Anteil einer schwebenden Stimmung hat, damit diese nicht der harten Sammlung Abbruch tue. Man könnte von hier aus fortdenken zu einem Gesetz des Tones und des Wortes, das in solchen Räumen seine laute und doch regelhafte Herrschaft ausübt, wenn es von Zeit zu Zeit erklingt, und in dessen Mittelpunkt eben die Liturgie steht.

Jetzt kam P. Willibrord Verkade, nochmals aufmerksam gemacht, zu seinem lange in die harrende Einsamkeit gesetzten Besucher. Er kam mitten vom Essen weg, ein liebenswürdiger, sehr großer und schlanker Mensch in seiner schwarzen Kutte, dem seine schon hohen fünfziger Jahre einen jugendlich weißen Haarschimmer um das lange und



P. DESIDERIUS LENZ O. S. B., 1905/06

bartlose Gesicht verleihen, und erzählte mit Entschuldigung, daß er im Kloster als Verwalter über Erbsen, Linsen und Heringe gesetzt sei und bei dieser Tätigkeit — er nannte einen lateinischen Amtsnamen dafür — habe er leider die Anmeldung des Besuches vergessen. Das war also der aus Holland gebürtige, als Maler in Paris mit Gauguin, Maurice Denis, Sérussier und anderen im Kreis der »Nabis« (oder Propheten) zusammengewesene, in Beuron von Fiesole her als Klostermönch gelandete Pater, der das in den letzten Jahren viel gelesene Buch »Die Unruhe zu Gott« (verlegt bei Herder) geschrieben hatte. Sein neuer Klosterposten, der so wenig mit Ästhetik zu tun hatte, weckte die leise Schadenfreude des lieben Nächsten, der ich war, und ich sagte ihm im Laufe des Gesprächs, er habe auf seine Art die glückliche Verbindung zwischen Kunst oder Literatur

und Landwirtschaft erreicht, die so vielfach das Bedürfnis der freien Berufe nach dem Zusammenbruch gewesen sei, daß es geradezu zur ästhetischen Zeitstimmung jener Tage gehört habe.

Während er sprach und einen manchmal stärker fremdelnden Akzent mit leichter schwäbischer Abtönung hatte, sah man sein Gesicht mit großen, mageren und schlanken Formen zwischen Kinn und Augen, einen richtigen nord- oder westgermanischen Typ, auf dem sich etwas von sportlicher Rasse mit feinerer literarischer Beweglichkeit und der geistlichen Abdämpfung vereinigte. Es war ein Mensch, der gewohnt war, über künstlerische Dinge zu sprechen und dies in Holland, sowie in Paris mit Vuillard, Bonnard, Roussell und den schon genannten »Nabis« getan, und der auch Paul Verlaine noch getroffen hatte; der in der Bretagne, sodann in Florenz und dazwischen in Dänemark vom Künstlerischen ins Religiöse übergegangen war und, als er in Beuron eintrat, mit einem ihm zunächst ganz fremden Kunstprinzip in engste Berührung kam. Mit solchen Menschen wäre um so leichter zu diskutieren, weil P. Willibrord (der übrigens früher den holländischen Vornamen »Jan« hatte) zwar auch in Beuron sich noch künstlerisch betätigte (Karmelitenkirche in Wien), weil aber die Rücksicht auf das Persönliche unter dem hohen Ziel eines kanonischen Systems in zweite Linie tritt.

In seinem genannten Buche schildert P. Willibrord seine erste Begegnung mit P. Desiderius Lenz, dem Gründer der Beuroner Kunstschule. Es war im Jahre 1893. P. Desiderius war damals schon 61 Jahre alt. »Es war ein stämmiger, hochgewachsener Greis, ein echter Germane, mit starken Backenknochen, sehr haarig: Mund und Kinn fast ganz versteckt unter einem breiten und langen, weißen Bart, graue, fragende Augen lagen tief hinter buschigen Augenbrauen; eine edle Nase wuchs aus einer mächtigen Stirne.« Es gibt ein Gemälde von Maurice Denis, das den Künstlerpatriarchen von Beuron mit zwei Mönchschülern, dabei P. Verkade, zusammensitzend und mit Zirkel und Buch lehrend darstellt, eben diese ehrwürdige Gestalt des greisen Künstlers, den ich später, als er schon über 80 Jahre war, kennengelernt hatte, und den ich jetzt in seinem 94. Jahre nochmals sehen wollte.

P. Desiderius, mit dem bürgerlichen Namen Peter Lenz, ist geboren 12. März 1832 zu Haigerloch in Hohenzollern, machte sein akademisches Studium in den fünfziger Jahren unter anderen bei dem Bildhauer Max Widnmann an der Münchner Akademie, hatte eine vierjährige Lehrtätigkeit an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, kam mit einem von Cornelius vermittelten Stipendium nach Italien und trat 1876 in den Orden. Genau genommen ist er nicht Pater, sondern hat nur die ersten Weihen. Auch sein mächtiger Bart, der an andere deutsche Charakterköpfe jener Zeit erinnert, ist eine Ausnahmeerscheinung unter den Benediktinern. Sein in dem Beuroner Gesamtstile frühlingshaftes Erstlingswerk »St. Maurus im Felde« hatte er schon 1870 vollendet. Erst später bildete er sein strenges Stilprogramm mit Triangulation, Goldenem Schnitt und ähnlichen ästhetischen Grundgesetzen immer mehr aus, wozu auch der Kanon des menschlichen Körpers gehört. Seine künstlerische Anschauung führte ihn zu den frühen Griechen, zu den antiken Vasenbildern und dann vor allem zu den Ägyptern, bei denen er das Gesetz von Maß und Zahl, wie es ihm vorschwebte, vorgebildet sah. Ein späteres Hauptwerk der Beuroner Kunst ist die Krypta des Klosters Montecassino. Über die engere Frage der christlichen Kunst trat das in seiner Zeit ganz alleinstehende Kunstschaffen der Beuroner besonders nach der Jahrhundertwende hinaus, als auch auf dem Gebiete der bürgerlichen Bau- und Innenraumkunst nach Formen gesucht wurde, die von der Historie befreit, den Begriff einer reinen und frontalen Begegnung des Raumes mit dem gegenwärtigen Menschen geben sollten.

So gibt sich, äußerlich gesehen, das Werk und die Doktrin dieses Künstlermönches in kurzen Andeutungen. Innerlich war es die Einsicht in das Unzulängliche und Illustrative der christlichen Kunst im Sinne der Nazarener, von der die Beuroner Kunst jedoch im ganzen immer noch abhängig geblieben ist. Innerlich war es aber auch jener eigene und unausweichliche Weg, den ein Mensch gehen muß und der sich nicht nachrechnen läßt, der aber das Tun eines Menschen verehrungsvoll macht, ohne über die letzte Möglichkeit seines Zieles oder ihren endgültigen Wert zu rechten. Der letzte innere Drang bei P. Desiderius war ein fast mystischer und bei dem Greise immer kindlicher und einfacher gewordener Glaube an eine geoffenbarte Schönheit von Maß und Zahl, ein gewissermaßen technischer Begriff des Hieratischen. Man erkennt trotz aller Hinwendung ins Religiöse

noch den Zusammenhang dieses Denkens mit seinem technisch-geistigen Zeitalter. Entscheidend oder fesselnd ist aber bei diesem künstlerischen Denker weniger das Resultat als der feste Glaube und die Kompromißlosigkeit, während die sonstige christliche Kunst gerade nicht diesen festen Glauben, weder an eine zeitlos abstrakte noch an eine zeithaft umformende Kunstnotwendigkeit hatte. P. Desiderius hat seinen Glauben an den Kanon in einem Buche niedergeschrieben, das nicht erschienen ist. Soviel ich davon kenne, ist es ein bis zur stetigen Wiederholung geführtes mystisches Glaubensbekenntnis an die Form, und der stetige Sinn des Greises sieht in allem ohne weitere Kritik die Rechtfertigung seiner Wahrheit. Es ist wie dieser Mensch selber der Ausdruck einer strengen Güte, die mit immer gleichen Worten nach ihrem Ziele strebt. Andere Beuroner Mönche haben teils mehr gefühlsmäßig, teils mehr mathematisch über das Beuroner Prinzip geschrieben. Soviel man aber sieht, wird es in seiner strengen Eigentümlichkeit mit P. Desiderius leben und sterben.

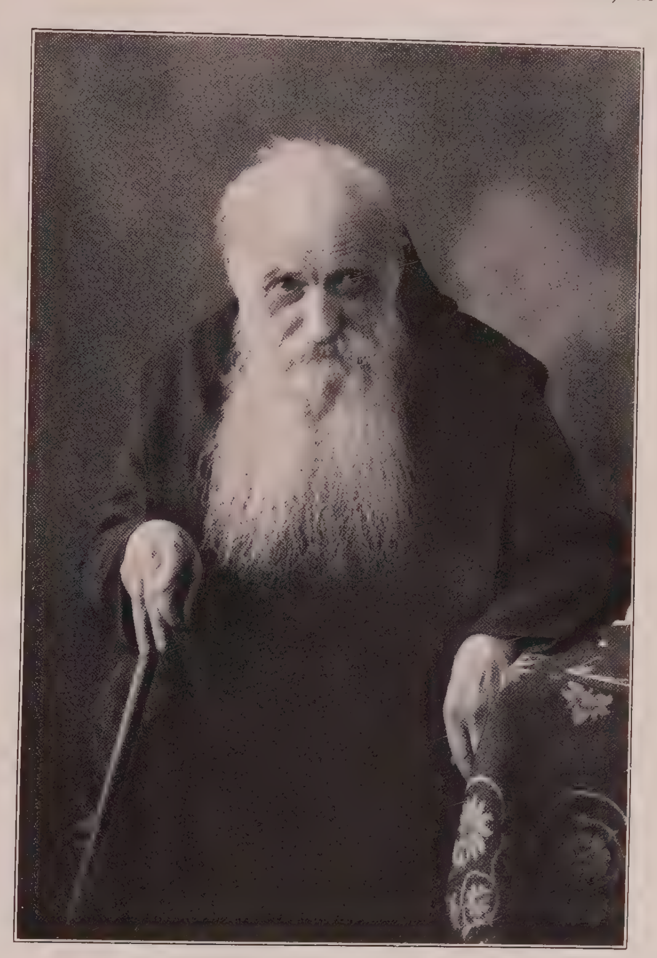
Ich dachte, als wir jetzt zu ihm gingen, an unsere frühere Unterhaltung, und wie sehr er dabei die gotische und nordische »Tribulation« abgelehnt hatte. Das ist bemerkenswert für eine Zeit, in der man von der neuen gotischen Bewegung noch wenig wußte, in der dagegen kirchlicherseits die Restaurationsgotik, wie man das gotische Kirchenbauen dieser Zeit kurz bezeichnen könnte, immer gefördert wurde. Was er dagegen wollte, war jedoch auch keine monastische Form, wie es heute tatsächlich anzusehen ist, sondern eine ruhige und reine Daseins- und Anschauungsform in Bau und Bild, eine kanonische Schlüsselform und eine Art Gesamtkunstwerk durch die Architektur, die etwas von großen geschmückten Schreinen, aber mit vorherrschenden ägyptischen Formen und Abstufungen hatte. Ein großes, nicht ausgeführtes Kirchenprojekt gibt dafür Zeugnis.

Der Greis lag, als wir durch Gang und Treppe in seine kleine Zelle kamen, zu Bett, d. h. in dem einfachen Lager, das an eine Kaserne erinnert. Hinter seinem Haupte nach dem Fenster zu war noch ein wenig Platz mit seinem Arbeitstisch, der ähnlich wie bei einem Architekten war. Früher sah man darauf in Lichtpause seine Zeichnung mit Adam und Eva und dem Baum in der Mitte, seine strenge Schöpfung des Paradiesmotivs aus dem Schlüssel seines Kanons. Jetzt konnte den Besucher nur das Bild des Greises selber in dem hölzernen Gerüste seines Lagers beschäftigen. Es war wie im Märchen, wo jener Doktor hereinkommt, um zu schauen, ob der Tod zu Häupten oder zu Füßen des Bettes stehe. Aber bei diesem ehrwürdigen Greise stand der Tod noch nirgends, obgleich er selber nach den ersten Worten freudevoller Begrüßung in gleicher Heiterkeit fortfahrend, davon sprach, daß er darauf warte. Er lag, da er sich augenblicklich zur Ruhe gelegt hatte, da mit dem Stocke in der knochigen alten Bildhauerhand, etwas zur Wand gekehrt und war selber wie ein mächtiges Relief eines uralten Pilgers, der zur Rüste geht. Und wie gesagt, das erste war, daß er vom Tode sprach, der ihn vergessen habe. Er müsse eben warten, und das sei auch schön, es sei wie das Ewige. Und als er kurz verstummte, wie um nachzusinnen, ob diese Bemerkung stimme — und sie hat eine Richtigkeit, wenn man dem Warten in seinem Sinne den Begriff der »Tribulation« nimmt — hatte sein Gesicht die Ruhe eines schimmernden Felsens. Sein Bart war dünn geworden und rieselte leicht über die Decke. Das eine Auge war mehr geschlossen, es war mit seiner Gesichtshälfte gleichsam der menschlich sterbende Teil: aber das andere Auge, groß und flach wie es bei Greisen ist, hatte den weiten Ring und den scharfen Ausdruck eines spähenden Vogelauges. Dann mit Lebhaftigkeit, wobei nur die Sprache sich etwas schwer aus den Lippen hergab, kam die Frage, was die Kunst mache. Er wußte, daß es in der neuen Kunst schon länger wieder kriselte, und hatte eine lustige Freude gegenüber dieser ewigen Unruhe.

Er war hierin wohl ähnlich, wie der alte Hans Thoma gewesen war, und als ich diesen Namen erwähnte, freute er sich des Andenkens an diesen großen Zeitgenossen, der ihn im Tode überholt hatte, und meinte: Thoma hat sich nicht um die Welt gedreht, darum hat die Welt sich um ihn gedreht. Er kam kurz ins Nachdenken und war dabei wie auch bei seinen heiteren Redegängen wie ein sehr alter Bauer, der auch ein fast geistliches Gesicht über die Erde trägt. Schon lange war er wohl nicht mehr außerhalb der Klostermauer gewesen, der noch im Anfang des Krieges von Monte Cassino in einem Zuge nach Deutschland durchgefahren war und die Aufenthaltsstunde in München zu einem Museumsbesuch benützt hatte. Er freute sich, daß die Wandmalereien in St. Maurus trotz über fünfzigjährigen Bestehens noch nichts verloren hatten. Dann kam er auf das

Herzensthema seiner Kunst, auf die Ägypter und daß diese es gehabt hätten, und das müsse man suchen und dazu müsse man den Glauben haben. Hier hätte man mit Zwischenrede einsetzen können und er hätte im wachsenden Eifer alles Alter vergessen. Auch auf die Inder kam er und inwiefern sie trotz ihrer Größe das Letzte nicht bekommen hätten. Dabei war sein Gesicht lebhaft, soweit ein solches Gesicht belebt werden kann, das vor Alter nicht mehr die mitgehende Farbe hat, sondern nur den angestrengten Ernst der Bewegung. P. Willibrord sprach manchmal erklärend dazwischen, wenn die Worte dem Willen des Sprechers nicht mehr folgen wollten. Aber es war doch Zeit, den Besuch abzubrechen. Laut und fast fröhlich rief, als ich Abschied nahm, dieser alte Pater und Mensch mir zur Türe noch ein Wort von unserer Freundschaft nach.

Mit P. Willibrord gab es dann noch, in die Wartezelle zurückgekehrt, da ich die Einladung zum Essen im Kloster ausschlagen mußte, ein Redegefecht über die Kunst. Es wurde zu dem Thema, das schließlich überhaupt auf das katholische Problem in Deutschland übergriff. Beuron und die um das Kloster zirkulierende religiöse Bewegung sind ein Punkt von schöner Klärung innerhalb dieses Problems. Aber die Welt ist weit und Deutschland, wenn es von Charakter wieder groß werden will, hat viele Punkte zu besetzen. Eine falsche Ethisierung hat auch in einem Teil des Katholizismus eine Zeitgefahr gebracht. Die Bedeutung des P. Desiderius, abgesehen von seinen formalen Zielen, und der monastische Sinn lag für mich darin, daß der Gedanke an ein Gesetz des Formens und Handelns im religiösen und Kultursinne aufrechterhalten blieb, das durch die ethische Verweichlichung in der neuen religiösen Gesinnung verderbt wurde. Der Künstlerpatriarch von Beuron war der Hüter eines Gesetzes, das er zu haben glaubte und das er trotzdem suchte. Dieses »trotzdem« ist schließlich die einzige Aufgabe der Welt.



P. DESIDERIUS LENZ O.S.B. IM 94. LEBENSJAHRE
FRÜHJAHR 1925

Nachbemerkung

Dieser »Besuch im Kloster Beuron« wurde so, wie er hier ohne Änderung erscheint, zuerst in den »Münchner Neuesten Nachrichten« im Frühjahr bzw. Sommer 1925 veröffentlicht. Man wird bei der Lektüre diese Bestimmung für den breiten und interkonfessionellen Leserkreis im Auge behalten, eine Bestimmung, die es mit sich bringen mußte, daß von dem eigentlichen christlich-künstlerischen Problem, der Gegenwart im besonderen und als solchem überhaupt, und von der Art seiner Lösung in der Beuroner Kunst nur mit wenigem die Rede sein konnte. Ein früherer Versuch zu prinzipienhafter Klärung erschien von mir unter dem Titel »Der katholische Kulturwille und die neue Kunst« als offener Brief an P. Desiderius Lenz im Maiheft 1914 von »Hochland«. Was darin zu sagen versucht war und heute mit stärkerer Formulierung gesagt werden müßte, hat für Jos. Kreitmaier S. J. in seinem Buche »Beuroner Kunst« (Herder, Freiburg, 4. und

5. Aufl.) Anlaß gegeben zu einer Auseinandersetzung, die in einem neu eingefügten Kapitel über »Zeitlose und zeitbedingte Kunst« unternommen wird. Es ist hier nicht der Augenblick, die Diskussion auszutragen gegen Kreitmaiers Auffassung von der Möglichkeit einer zeitlosen Kunst. Es sei nur angemerkt, daß sich der Begriff einer zeitlosen Kunst allein durch Begriffe, wozu mit anderen auch der Begriff »Hieratik« gehört, stützen läßt, die im Grunde immer für das künstlerische Leben und auch für die »Fülle der Zeit« indifferent sein müssen; während es im Gang der Geschichte und im künstlerischen Ausdruck dieses Weges vom Zeitlichen ins Ewige nichts Indifferentes geben kann, sondern hic et nunc immer eine neue Form und Entscheidung zu treffen ist. In diesem Sinne kann es auch keine irgendwie absolute Kunst geben, sondern immer wieder eine im Maße ihrer Zeit und ihrer Schaffenden neu angenäherte, immer doch unvollendete und unvollendbare Ausdrucksform eines Ideellen, das keine »humanistische« Illusion sein kann, sondern ein zeitirdischer Wahrheitsausdruck sein muß. Das ist doch wohl auch der Sinn der Kunst in den Zeitaltern eigentlich christlicher Kunstform, für die der Ausdruck »gotisch« zu eng ist, gegenüber der »Klassik«, deren Ideal als neuhumanistisches im Gegensatz zur geschichtlich-christlichen Substanz und als eine Neutralitätsform des »Schönen« erst eigentlich durch eben diesen Gegensatz möglich wurde. Von hier aus stellte sich der Begriff Kunst als eine »zeitlose« Neutralitätsübung immer mehr ein und in der Folge glaubte man auch immer mehr, Künste in ihren verschiedenen Formen und Spezialitäten unabhängig voneinander machen zu können. Auch der Begriff »Christliche Kunst« wurde eine solche Spezialität und der zeitlich gegebene und empfangene Abhängigkeitssinn einer jeweiligen Darstellungsform des Weges zum Ewigen ging verloren. Die Beuroner Kunst ist gewiß ein heute besonders charakteristischer und ehrwürdiger Verabsolutierungsversuch christlicher Kunst, ein Versuch, der übrigens mit seinen stark mathematischen und formaltechnischen Eigenschaften doch gerade auch sehr in das allgemeine geistige Bild seiner Zeit paßt, also insofern selber zeitbedingt ist. Was ihm seine Feinheit gibt, aber zugleich die breite Fülle und aus der menschlichen Erfahrung kommende Erfüllung, und wohl auch die Möglichkeit einer starken Fortsetzung über den in seiner Art seltenen Initiator hinaus nimmt, ist die Enthaltung von der »Natur« und von dem cor inquietum der Kreatur.

DAS DENKMAL PIUS X. IN ST. PIETRO

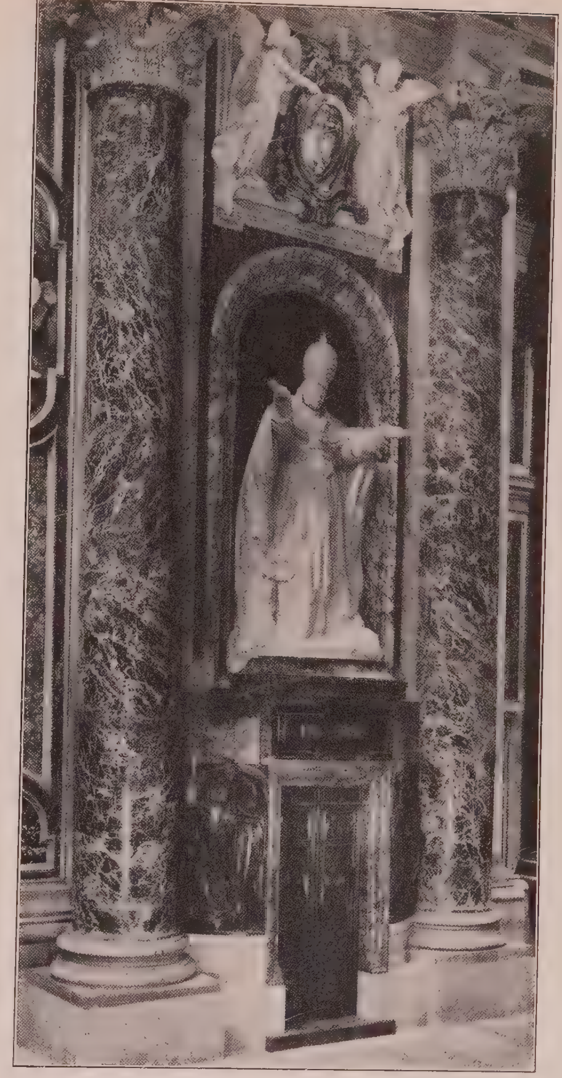
Von CURT BAUER

Es war eine schwierige Aufgabe, die großartigen Grabdenkmäler der Peterskirche um ein neues zu bereichern. Vor allem fiel dabei die Frage schwer ins Gewicht: sollte hier der in der Basilika dominierende Barockstil oder der moderne Zeitstil zur Anwendung gelangen? Aus einem Wettbewerb von 40 Entwürfen gingen der Bildhauer Pier Enrico Astorri und der Architekt Florestano di Fausto siegreich hervor. Dieser Entwurf brachte die Persönlichkeit Pius X. am vollkommensten zum Ausdruck, indem er den Grundzug seines Charakters zu erfassen und seine Taten anschaulich zu symbolisieren wußte. In künstlerischer Hinsicht jedoch fehlte ihm manches an Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Vielleicht war das Ausschlaggebende bei seiner Wahl, daß die Statue des Heiligen Vaters sich äußerlich am besten dem barocken Gesamtbilde der Basilika einfügt. Aber diese Konzession an einen fremden Zeitgeschmack ist doch auf Kosten tieferer Verinnerlichung geschehen. Im modernen Stil sind die Reliefs an der Tür und zu beiden Seiten der Tür gehalten. Ihnen fehlt vor allem eine gegenseitige Bedingtheit und Verbundenheit. Schließlich prangt das Wappen über der Papststatue im Empirestil, der von den übrigen Teilen wieder stark absticht. Für die architektonische Anlage des Ganzen war die Bronzetür, um die das Monument gruppiert werden mußte, überaus ungünstig. Namentlich als Basis für die Gestalt des Papstes ergibt sie eine recht unglückliche Anlage. Die Verschiedenheit des Materials erhöht die Unruhe. Daher ist die Gesamtwirkung des Monumentes mehr dekorativ als konzentriert. Vor allem steht die prunkvolle Außenseite doch in starkem Widerspruch zu dem schlichten, einfachen Charakter Pius X.

Die Papststatue selbst, aus weißem Marmor, zeigt in einer rundbogigen Nische eine ausgesprochene Porträtähnlichkeit und strahlt die diesem Papste eigene menschliche und

fürstliche Würde aus. Er schreitet mit erhobenen und geöffneten Armen hervor, als wolle er sich und die Welt der Gnade und der Gerechtigkeit Gottes anvertrauen. So lebt er in der Erinnerung aller, die ihn kannten, als ein heiliger Fürbitter im Himmel. Denn gleich nach seinem Tode ist dieser Papst vom Bewußtsein seiner zahllosen Verehrer heilig gesprochen worden. Sein einfaches Grab in den Vatikanischen Grotten bildet heute das Ziel ganzer Pligerströme, die hier fast in größerer Andacht als in der nebenanbefindlichen Grabkapelle Petri zu verharren pflegen.

Sucht also die Statue dem Charakterbilde Pius X., wie es in dem Gedächtnis der Gläubigen lebt, gerecht zu werden, so beziehen sich die Reliefs der Bronzetür auf seine einzelnen Handlungen. Sie feiern ihn als Beschützer der Kunst (Pius hat die Vatikanische Pinakothek reorganisiert), als Protektor der biblischen Studien (er ist der Begründer des päpstlichen Bibelinstitutes), als Neuordner des Kirchenrechtes, als Reformator der sakralen Musik und als Vater der Waisen und Unglücklichen. Jede dieser Handlungen, die das fruchtbare Pontifikat Pius X. kennzeichnen, ist in einem besonderen Relief symbolisiert. Das linke Seitenrelief sodann stellt einen Engel dar, der Brot und Wein an drei Mädchen verteilt, eine Anspielung auf Pius X. als den Papst der Eucharistie, während das rechte Relief die Huldigung der Weisen an den Glauben darstellt: einer von vier Greisen läßt sein aufgeschlagenes Buch in ekstatischer Gebärde niedersinken vor dem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche, das ihm der Engel zeigt.



ASTORRI — DI FAUSTO: GRABDENKMAL PIUS X. IN ST. PETER IN ROM

Gewiß darf man dem Monumente dieses so verehrten und gefeierten Papstes seine Schönheit in den Einzelheiten nicht absprechen, obwohl ihm in der Gesamtanlage mehr Schlichtheit und Geschlossenheit zu wünschen wäre.

Rundschau

Ausstellungen

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Der Herbst und Winter 1925/26 brachten im Berliner Kunstleben allerlei für die neue deutsche Kunst Ersprießliches zutage. Die großen Veranstaltungen hatten durchweg Niveau oder wenigstens Charakter; in mancher Sonderausstellung der Privatgalerien wurden aber und werden noch Dinge geboten, die einen fast noch nachhaltigeren Eindruck hinterlassen.

Die Juryfreien unter Hermann Sandkuhls Leitung eröffnen den Reigen. In der Scheidung von »Gut und Böse« ging man dieses Jahr einen ordentlichen Schritt weiter; vielleicht vergeht doch bald dem einen oder anderen, höchst unfruchtbaren Aussteller die Lust. Die durchschnittliche Jury des Hängens in der »Juryfreien« hat bei ihrer angestrebten Gerechtigkeit mitunter zu vernichtenden Resultaten geführt; es gibt da eine »Schrekkenskammer«, wie wir sie höchstens noch in der ersten »Juryfreien 1910« zu München erlebten. Im übrigen aber sieht man einer solchen Veranstaltung mit ziemlicher Spannung entgegen, weil sich da die Kräfte unmittelbar, also ohne »Vorsortierung« auswirken. Man tut einen Blick in so manche Werkstatt und hinter manches Schaf-

fen, das Rückschlüsse auf den offiziellen Gang und Verlauf der Kunst zuläßt. Fast tragisch mutet der innere und äußere Kampf so mancher Stürmer des neuen Stils, der in der Tat zur »Dringlichkeit« hindrängt. Wäre doch nur da und dort mehr heiligende Besessenheit oder Glaube und weniger Gehirnarbeit vorhanden! Tragischer ist aber das äußerlich durch angenommene Rezepte für viele Augen kaschierte Unvermögen der im Grunde doch schon Abgestandenen und tragikomisch die Selbstgefälligkeit der Unvermögenden. In die an sich gute und klare Gesamtanlage hat man durch Einflechten von Ideen Abwechslung gebracht, und der Aufbau zeigt Architektonik. Wenn auch überwiegend methodischer Art, so sind es nicht zu unterschätzende Lichtpunkte. Gleichklänge, in Ecken, an einzelnen Wänden, in ganzen Kabinetten. Etwa da, wo uns leibhaftige Bildermaler wie Winkler-Tannenberg und Erik Richter begegnen; wo Völkers oder Domscheits ernste Bildschöpfungen an die wuchtigen Plastiken Hitzbergers, wie die »Pietà«, »Gethsemane« oder die beiden bekannten Gruppen »Verlorener Sohn« und »Maria Magdalena« (als Beichtstuhlbekrönungen für die Berliner St. Bonifaziuskirche gedacht und trotz ihrer Refüsierung bedeutsam für die religiöse Kunst der Gegenwart) angrenzen. Dann die interessante Zugabe abessinischer Malereien, eine Welt für sich, feierlich, zuchtvoll, wie nach einem Kanon aufgeteilt; eine seltsame Mischung naiver Anschauung mit christlichen Elementen (vgl. den wertvollen Beitrag von Dr. W. Fuchs im Katalog). An anderer Stelle wieder neuzeitliche Gartenkunst, Ausgeführtes und Projekte. Entschieden moderne Architekturen von Gropius (Akademiegebäude Erlangen), Dr. Gutkind mit einem farbenfrohen Kinderheim u. a. m., alles unter Betonung strenger Proportionalität und ausgehend vom klaren konstruktiven Prinzip. Breiten Raum nehmen die Mosaiken und Kartons zu Glasgemälden des Welthauses Puhl & Wagner, Heinersdorff (Treptow) ein; die bekannten Künstler dieser schöpferisch und kulturell so wichtigen Anstalt sind vertreten. Dülberg, Klein, Ewald, dieser mit einem großen Karton für die St. Michaels-Kirche Saarbrücken, dann Forseth, der Schwede und Schöpfer der Mosaiken fürs Stockholmer Stadthaus. Vom Kölner Hecker ein Detail, ein großer Kopf in Mosaik. Im repräsentativen Hauptsaal, der Monumentales zeigen soll, hängen die Kartons und eine Farbenprobe der von Schelhasse so meisterlich ausgeführten Fenster der »Acht Seligkeiten« in der Berliner St. Antoniuskirche, von eindrücklichster Wirkung und unerhörter Farbenglut. Burman bringt die farbigen Entwürfe zu dem ausgeführten Kreuzweg der neuen Kirche zu Eickelborn (Westfalen), voller Beziehung zur Fläche und bewußter Zurückführung auf beherrschende Haupttöne, doch ist z. B. Schelhasse in seinem schon recht bekannten Berlinchener Kreuzweg gerade kompositionell weitergeschritten durch seine so ganz unschematische Aufreihung der Felder. Zu erwähnen ist hier noch Albert Birkles Fresko »Auferstehung«, allgemein als Überwindung des Todes gedacht, wie es anders etwa Hans Thoma einmal gegeben hat; leidenschaftlich in Bewegung und Farbengebung, aber auch in vielem recht abstrakt. Einen geschlossenen Raum hat man dem Thema »Mutter« gewidmet; manch reife Arbeit setzt sich hier durch, feierlich bisweilen, gefühlvoll, aber immer in erster Linie Kunst. An altes Madonnentum erinnert Moriz Melzer, locker in zartem Braunrotakkord sind Mutter und Kind von Paul Plontke gegeben, der ja neuerdings erstmals sein religiöses Schaffen in den Dienst der Kirche stellen konnte (Kapelle zu Hedwigshöhe zu Grünau bei Berlin); andere Arbeiten wechseln hier zwischen Mutterschaft und Mütterlichkeit, wobei manches gar zu Problematische schon zu Bedenken Anlaß gibt, thematisch wie künstlerisch. Unter den vielen Malern, die sich von ihren verschiedenen Standpunkten aus, traditionell oder vorkämpferisch aus der Fülle herausgreifen lassen, seien nur noch der im Sinne Breughels gewandelte Walter Klemm, Gawell, Bissier, Badt (der soeben bei Flechtheim sein Debüt gab), oder Teuber (aus der Schule Hofers) genannt; unter den Rheinländern ragen neben dem alles erdrückenden Wollheim vor allem Schwesig und Ophey hervor, von den Ausländern der Pariser Coubine, ferner Martinier und mit einem ohne Beeinflussung der Mode als erstaunlich zu bezeichnenden Stück Malerei Utrillo. Die Plastik hält sich gut. Kolbes, des mehr Gerechtfertigten als Geschmähten, großer, schwunghafter Verkündigungsengel beherrscht mit Recht den Hauptsaal. Einen gewaltigen Vorstoß in die Geistigkeit der Kunst unternimmt wiederum Ludwig Gies, doch bleibt er formal und verhalten schön etwa in seinem ergreifenden Hirten mit Lamm. Die Brücke ins Gefühlsmäßige, zu dem im Volkstum verankerten religiösen Schaffen schlägt aber die nach ihrem Gehalt wie nach Zahl nicht zu übersehende Kollektion eines Otto Hitzberger.

Die Akademie brachte in der Reihe ihrer Veranstaltungen »Schwarz-Weiß«, damit auch Hand in Hand Aquarell und Pastell, sowie kleinere Plastik, abgesehen von der Sonderausstellung Ernesto de Fioris, der einen Überblick über mehrjähriges figürliches Schaffen wie über seine Bildniskunst zeigte; eine immer zwischen Realismus und Stil sich bewegende Bildnerkunst. — Es ist im Laufe der letzten Jahre oft genug betont worden, daß gerade in Berlin, herausgestellt durch die Akademie und die Secession, die Aquarellisten sich auf erstaunlicher Höhe bewegen. Die erstrebte Kongruenz von Motiv und Technik hat dauernd Fortschritte gemacht. So kommen wir auch diesmal wieder zu rechtem Genuß, selbst wenn keiner so leicht die längst festgestellte Klassik eines Corinth erreicht. Die Spanne reicht heuer von Phil. Franck bis Domscheit, dazwischen liegen die leuchtenden Blätter der Kerschbaumer, H. E. Oberländer, F. Heinsheimer oder des trefflichen Röhricht. Tonig und so recht naß in naß hingesetzt sind die Arbeiten von Kath, O. Heinrich, Oesterle; ein Fall für sich ist der glut- und seelenvolle Rich. Seewald (jetzt in Köln). Cés. Klein hat sich in seinem Stilaquarell auf die Deckfarbe geworfen, auch Pechstein zeigt sich mit tieffarbenen Tuschzeichnungen von neuer Seite; meister lich seine Südsee-Erinnerungen, ein Fehlgriff dagegen seine sogen. »Prozession«, Verzerrung des Stoffes. Eine reinere Welt stellen die Temperabildchen Plontkes dar, Madonnen und köstliche deutsche Landschaften, am feinsten da, wo er fast schon ins Zeichnerische hinüber abstrahiert. Groß erscheinen bei ihrer stets zum Fertigen hindrängenden Zusammenfassung und geistigen Bindung die Zeichnungen eines Hofer, und von höchstem Ethos sind erfüllt die Blätter einer Käthe Kollwitz. Dazwischen wieder Pastelle Jaeckels, breit hingezogene Landschaften, und die Meisterstücke in Farbe und Pastellreiz von Dettmann, wie ferner in ihrer Überalltäglichkeit die Pastelle Genins.

Noch einige Feinheiten: der zeichnerische, lockere Stil Walter Lehners (der ja den Münchnern von seiner letztjährigen Kollektivausstellung in der Graph. Sammlung noch gut im Gedächtnis ist), die zuchtvollen Radierungen der Partikel und Teuber, die schwingenden Weißlinienschnitte eines Michel. Zweier Verstorbener gedenkt man hier: einmal, wenn auch nur mit wenigen Blättern des so stark sozial eingestellten, frühvollendeten Hugo Krayn und dann mit einer reichen Sammlung des unübertroffenen, unverwüstlichen Adolf Oberländer; Humor gepaart mit zeichnerischer Meisterschaft, bleibend in der Wirkung. Das zeigt sich so recht wieder in diesem Rahmen. Er und der kraftvolle »Kalendermann« Erich Büttner leiten schon hinüber zu der hier entscheidend vertretenen Gruppe der Illustratoren, die sich gern wieder an Goethe messen — Liebermann, Barlach, Karl Walser, drei Kunstwelten! — Shakespeare und Heine werden durch Slevogt, den als Zeichner stets echten Schinnerer und Steiner-Prag bearbeitet; ergreifend die Helldunkelholzschnitte Jak. Steinhardts zu Jesus Sirach, in fast zeitloser Ausdeutung.

Die Plastik hat angemessenen Raum erhalten; die bekannten Akademiker glänzen vor allem durch ihre gefestigte Bildniskunst. Wackerle sodann geht mit einer Terrakottabüste ins große Format, feingliedrig dagegen die Kleinplastiken von Ebbinghaus. Bei aller Innigkeit ist Hans Blochs Madonna nicht eigentlich religiös zu nennen, neben ihr wird die holzgeschnitzte Madonna mit Kind von Marg. Scherl, sakral fast und feinst empfunden der Aufgabe weit gerechter. Im Figuralen seien noch die wundervoll gerundete Statuette Grusons, der ja auch einer unserer besten jüngeren Bildnisschöpfer ist, Milly Stegers groß gedachter Torso und schließlich das bronzene, monumentale, wenn vielleicht auch nicht so recht original empfundene Modell zum Reiterdenkmal des hl. Engelbert, Erzbischofs von Köln, von Wynand herausgegriffen.

Nun noch die Secession! Eine wirkliche Überraschung, ja eine Tat. Deutsche und französische Kunst unter einem Dach. Schon im Vorjahre begann die Secession mit ausländischen, französischen (also nicht nur neutralen) Gasteinladungen, die sich nunmehr zu Austauschausstellungen entwickelt haben; im Frühjahr 1926 werden unsere Secessionisten ihre Werke in Paris zeigen. Was die heurige Ausstellung schon lehrt, ist, daß neue deutsche und französische Malerei sich recht gut neben- und durcheinander verträgt, ja im geheimen werden die von altersher durch Hinüber und Herüber sich ergänzenden Kulturbestrebungen wieder klar. Auf dieser Schau behalten die Deutschen fast schon das Übergewicht, sei es nun, weil die Franzosen nicht Allerentschiedenstes sandten, sei es, daß sich in manchem der europäische künstlerische Schwerpunkt langsam zu unseren Gunsten zu verschieben scheint. (Manche jüngste Ausstellung, gerade privater Art, hat dies Symptom ebenfalls gezeigt.)

Gleichzeitig dient die Secessionsausstellung dem Gedächtnis des kurz vorher verewigten Führers Lovis Corinth, von dem sie Allerletztes zeigt. Ein Altersstil, der ergreift. Das letzte Selbstbildnis, in dem er als sein Höchstes, die erstrebte »Unwirklichkeit geübt« hat. Das Vermächtnis aber ist der riesige »Ecce homo«. Vor diesem gemalten Testament wird man manches Urteil über die religiöse Seite in Corinths Schaffen nachprüfen müssen, und ein nicht zu unterschätzendes Plus ergibt sich daraus — für den Künstler; aber für die Gegenseite vielleicht auch die innere Frage, ob sich nicht da und dort ein Weg hätte finden lassen, diese Kraft der großen Idee religiöser Malerei zuzuführen. Etwas ähnlich Überragendes wie diese Arbeiten Corinths haben uns die Franzosen nicht hierhergeschickt; dort ist bei aller Individualität der Vlaminck, Utrillo (den man übrigens im Herbst am besten bei Goldschmidt-Wallerstein studieren konnte), Derain, oder Adrion, selbst Bracque, eher ein gewisser Ausgleich der Qualitäten charakteristisch. Eine mehrfache Verbundenheit mit den Franzosen zeigen hier unsere Ahlers-Hestermann, Genin, der überrascht, dann auch Charl. Berend, Gerson, Kohlhoff mit seinen auf abgerundeten Malstil hinzielenden Landschaften; sie alle halten jenen schon die Wage. Als sicheren Stamm führen wir Lesser-Ury, den früh entschiedenen Impressionisten an, Spiro, dem das Hauptverdienst an dieser Ausstellung zukommt, Erich Büttner, Krauskopf mit trefflichen Bildnissen, Domscheit, der immer glühender und voller wirkt. Der Schweizer Amiet hat eine monumentale, für diese ost-westlerische Provinz bezeichnende Schöpfung gesandt (man vergleicht mit den letztsommerlichen und gegenwärtigen Schweizer Ausstellungen zu Karlsruhe und Berlin). Die religiöse Kunst ist in diesem mehr artistisch als gegenständlich eingestellten Kreise ja meist weniger vertreten; neben Corinths Ecce homo noch das in Form und Ausdruck großgedachte und überzeugender als der Auferstehende der Juryfreien durchgeführte Kruzifix von Albert Birkle; hier schafft auch ein Neuer noch im stillen, den die Kunstwelt als solchen zwar kennt, der aber zur leibhaftigen Durchgestaltung und damit zur Reife im Religiös-Kirchlichen noch nicht kommen konnte. (Gibt es nicht in vieler Hinsicht heute noch nicht die wirkliche, ersehnte Christenkunst, weil auch die Kirche, die Kirchen, an so manchem Meister der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart vorübergegangen ist? Wären da nicht Namen zu nennen, und sind materiell genommen der Kirche dadurch nicht auch ungeheure innere wie äußere Werte für die Zukunft verloren gegangen?)

Unter den Gästen sind Vertreter eines auch im Ausland noch hochwertigen Impressionismus, anständige Malerei, gleich welcher Richtung; über Signacs Pointillismus hinweg kommen wir zu all den Versuchen, die mit Picasso, dem Wandelbaren, zusammenhängen. Über Modernstes schlägt die Kurve wieder zurück fast ins späte 18. Jahrhundert, als David ansetzte. Es folgen der eigenartige Fortsetzer Daumiers, G. Rouault, den man vor kurzem bei Flechtheim hier genauer studieren konnte, die geschmackvolle Laurencin; Pascin hätte einen Pascin und keine großflächige Belanglosigkeit senden sollen. Wir nennen nur noch Bestes mit Matisse, Valloton, Vuillard oder Segonzac. Unter den Plastikern mit begeisternd schönen Kleinfigürchen Mailloll und dankenswerterweise auch Manolo mit Arbeiten, die eine wichtige Note ins Ganze hereintragen, schließlich Despiau, dessen Büste echt französischen Klassizismus zeigt, in sich verhaltene Tradition und doch ganz 20. Jahrhundert.

Noch ist die Schweizer Schau im Berliner Kronprinzenpalais, die nach großen Schwierigkeiten nun doch Tatsache geworden ist; eine Auswahl und Variante der Karlsruher, über die wir ja bereits berichtet haben. Dr. Oskar Gehrig

RELIGIÖSE BILDWERKE VON EDUARD VEITH (1858—1925) UND EMIL STRECKER (1841—1925)

Die beiden Gedächtnisausstellungen von Werken dieser Künstler in Wien enthalten manch Wertvolles aus der religiösen Kunst, das hier kurz verzeichnet sein soll. Von Veith stammt eine mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnete »Ruhe auf der Flucht« (1902), die in der Komposition bedeutungsvoller ist als in der Farbenbehandlung. Eine zweite Fassung desselben Themas »Hl. Familie auf der Rast«, ebenfalls ein Ölbild, gibt mehr Persönliches. Ebenso ist »Nach dem Sündenfall« (Öl) wegen der so eigenartigen Auffassung des Themas bemerkenswert. Auch die »Magdalena« ist eine Leistung, der man Dauerwert gern zusprechen kann. — E. Strecker, der in die Nähe Liebermanns sehr oft geraten ist, schildert »Aus alter Zeit« einen »Versehgang« oder den »Scheidenden Klosterbruder« geschickt doch ohne innere Anteilnahme. Er schätzt dergleichen Themen nur wegen des malerischen Vorwurfs. Vorzügliches leistete er in den Darstellungen alter Kirchen- und Klosterportale. Dr. B. B.

Personalnachrichten

Professor Felix Baumhauer-München, geboren 1876 zu Lüdinghausen in Westfalen, feiert am 30. März seinen 50. Geburtstag. Wir werden im nächsten Heft des für die Entwicklung der christlichen Kunst bedeutungsvollen Meisters in einem eigenen Aufsatz über seine neuesten Werke gedenken. (Vgl. a. Jahrg. XI, 313 ff.) G. L.

Berichte aus dem Auslande

KATHOLISCHE KÜNSTLERGRUPPEN FRANKREICHS

(Schluß)

4. ATELIERS D'ART SACRÉ

Die Société de Saint-Jean, von der bald die Rede sein wird, hatte bereits im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens die Notwendigkeit einer besonderen Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses für das Arbeitsgebiet der sakralen Kunst eingesehen und einzelne Lehrwerkstätten eingerichtet. Sie scheinen später eingegangen zu sein, denn 1910 entwarf Georges Desvallières, einer der hervorragendsten Vertreter der modernen christlichen Malerei Frankreichs, von neuem den Plan einer Kunstschule. Erst 1919 gelang es ihm, gemeinsam mit Maurice Denis, seinen Plan zu verwirklichen. Die »Werkstätten für Sakralkunst«, auch bischöflicherseits empfohlen, wurden dem hohen Protektorat des Institut Catholique, der katholischen Universität von Paris, unterstellt.

Auch hier soll, im Gegensatz zur akademischen Lehrmethode, der angehende Künstler geschult werden durch praktische Mitarbeit an Werken, die für das Leben bestimmt sind. Durch die Übernahme und gewissenhafte Ausführung von Aufträgen — ohne geschäftliche Vermittler — wird auch eine Wiederherstellung der normalen Beziehungen zwischen Künstler und Besteller angestrebt.

Die technische Ausbildung wird vervollständigt durch Vorlesungen über Dogma und Liturgie zur Orientierung und Durchgeistigung nicht nur des Schaffens, sondern auch des Lebens. Vor der Arbeit gemeinsames Gebet, monatlich eine gemeinsame hl. Messe mit Ansprache und eine jährliche Pilgerfahrt sind ebenfalls vorgesehen.

Die Ateliers d'Art Sacré sind auf korporativer Grundlage aufgebaut und begreifen: 1. Schüler, die nach Zustimmung der Meister aufgenommen werden. 2. Lehrlinge, die sich verpflichtet haben, ihr Schaffen der religiösen Kunst zu widmen und deren Tätigkeit auch in dieser Richtung orientiert ist. 3. Gesellen, die in Zusammenarbeit mit den Meistern die Bestellungen ausführen.

Zur Zeit bestehen Werkstätten für Malerei, Graphik, Plastik, Glasmalerei, Paramentik und Schmiedekunst. Auf der vorjährigen Ausstellung war den Ateliers d'Art Sacré der Hauptchorraum der Ausstellungskirche zur Ausschmückung übertragen. Sie haben bereits für zahlreiche Kirchen, hauptsächlich Frankreichs, Schmuck und Bildwerk geliefert.

Adresse: Paris (6e) Rue de Furstenberg 8.

5. SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

Unter allen katholischen Künstlerorganisationen die älteste ist die »Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'art chrétien«. Auch die umfassendste, da ihr außer persönlichen Mitgliedern die vier vorgenannten Künstlergruppen korporativ angegliedert sind. Als Gründungsjahr wird 1872 bezeichnet, doch knüpfte die Gesellschaft in Namen, Gesinnung und Personen an die 1839 von Lacordaire und einigen befreundeten Künstlern ins Leben gerufenen Confrérie de Saint-Jean l'Evangéliste an, welcher der berühmte französische Kanzelredner selbst die Statuten ausgearbeitet hatte, als er noch im Dominikanernoviziat von La Quercia weilte.

In ähnlicher Weise wie in Deutschland die Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst nahm die Société de Saint-Jean in Frankreich den Kampf auf gegen den Ungeschmack in der religiösen Kunst, organisierte Wettbewerbe und Ausstellungen, sorgte für künstlerischen Nachwuchs. Seit 1872 besitzt sie eine eigene Zeitschrift, die jedoch mehrfach Namen und Erscheinungsweise änderte. Seit 1889 erscheinen die Hefte unter dem Titel »Notes d'Art et d'Archéologie« — zurzeit alle drei Monate — und berichten über die Arbeiten und Erfolge der Gesellschaft.

Der religiöse Geist der ursprünglichen Bruderschaft ist in der Société de Saint-Jean lebendig geblieben und äußert sich auch in dem schönen Brauch, die kranken Mitglieder zu besuchen und in der Wirksamkeit der Conférence Saint-Jean et Saint-Luc, die in ähnlicher Weise wie die andern Vinzenzkonferenzen jede Woche die Werke der Nächstenliebe in den ärmeren Vierteln von Paris ausübt.

Einer der glänzendsten Erfolge der Gesellschaft ist das Zustandekommen der Kirche des französischen Musterdorfs auf der vorjährigen Pariser Weltausstellung. Trotz der Kürze der verfügbaren Zeit und trotz des Mangels an Geldmitteln übernahm sie den Auftrag der Ausstellungsleitung und führte ihn glücklich durch mit Hilfe einer vom Kardinalerzbischof von Paris unterstützten Subskription und durch selbstloses Zusammenwirken der verschiedenen Gruppen. Diese Ausstellungskirche ist tatsächlich einer der glänzendsten und anerkanntesten Erfolge der an Enttäuschungen nicht armen Weltausstellung gewesen. Präsident

der Gesellschaft ist zurzeit Paul Jamot, Sekretär Georges Ballot, 13 Rue de l'Abbaye, Paris (6e).

* * *

Das Aufsprießen und Blühen so vieler katholischer Künstlerorganisationen im modernen Frankreich ist sicherlich ein Zeichen von frischem künstlerischem Leben. Denn daß die äußeren Verhältnisse besonders günstig lagen, wird ein aufmerksamer Beobachter nicht behaupten wollen. Versuchen wir, die Hauptzüge dieser Entwicklung zusammenzufassen. Bezeichnend ist zunächst das bewußte Zurückgreifen auf die Vergangenheit: In der neuen Wertschätzung des Handwerks, im Wiederaufleben des Zunftgeistes, in der Reform der künstlerischen Ausbildung und des künstlerischen Zusammenwirkens. Diese Wiederanknüpfung abgerissener Fäden der kunsthandwerklichen Entwicklung bedeutet jedoch durchaus nicht Nachahmung historischer Stile. Im Gegenteil: So wie sich die Gruppen auf der vorjährigen Pariser Weltausstellung darboten, bewegt sich ihr Streben zum weitaus größten Teile auf neuen Bahnen. Das war hier freilich von der Ausstellungsleitung als Bedingung gefordert und es ist nicht ganz sicher, ob ein allzu scharfer Übergang zu neuen Formen der kirchlichen Kunst Frankreichs zum Segen sein würde. Aber frisches neues Leben ist da und darüber kann man sich nur freuen: Daß die religiöse Kunst nicht dem Empfinden des gläubigen Volkes entfremdet wird, dafür wird der französische bon sens und die tiefreligiöse Beseelung der katholischen Künstlerverbände schon den Ausgleich schaffen. Gerade diese starkbetonte religiöse Haltung aller Verbände, die Beseelung und Befruchtung des Kunstschaffens durch Erfassen und Erleben des katholischen Dogmas und der katholischen Liturgie ist ein hoffnungsreicher Nährboden für eine wahrhaft katholische Kunst. Das Zusammenfassen aller Einzelverbände in der Société de Saint-Jean, schafft die wünschenswerte Einheit, die sich im gemeinsamen Erbauen und Ausschmücken der Ausstellungskirche durch mehr als hundert Künstler ein allseitig anerkanntes Denkmal schuf. Wenn Henry Cochin, der Ehrenpräsident der Société de Saint-Jean, von diesem Kirchenbau sagen konnte: »Während des ganzen Verlaufs dieses mühsamen Unternehmens hatten wir nicht eine schwierige Stunde, die durch Eifersucht oder Egoismus hervorgerufen worden«, so ist das ein schönes Zeugnis für den kameradschaftlichen, ja brüderlichen Geist der Erbauer.

Eines fehlt noch: Seit die Revue de l'Art Chrétien eingegangen ist, besitzt das französische Sprachgebiet keine große Zeitschrift für christliche Kunst. Und doch wäre kein anderes Mittel geeigneter, ja notwendiger, um die fruchtbaren neuen Gedanken und Formen in weitere Kreise zu tragen und die Sache der christlichen Kunst zu einer Sache des christlichen Volkes zu machen.

Dr. Richard Maria Staud

Denkmalpflege

KIRCHLICHE KUNST UNTER DEM HAMMER

Als in Paris im Jahre 1893 vom 17. April bis 16. Juni die Sammlung Spitzer versteigert wurde, ergaben die ersten 8 Auktionstage schon über 3 Millionen Franken Versteigerungsertrag! Ein großer Teil der Herrlichkeiten stammte natürlich aus Kirchen und Klöstern. Da brachte ein tragbarer Altar, deutsche Arbeit aus dem 11. Jahrhundert, 24000 Franken; ein Triptychon aus Elfenbein, byzantinische Arbeit aus dem 10. Jahrhundert, 21500 Franken; ein paar Wandleuchter mit vergoldetem und getriebenem Messing, aus dem 13. Jahrhundert, 7700 Franken; eine Buchdecke aus Elfenbein, Karolingerzeit, 4000 Franken. Spitzer hatte 30 Jahre »gearbeitet«. Was aus Gottesverehrung geschaffen, wurde unter seiner Hand zum mühelosen, spekulativen Erwerb. Bei wievielen dieser Gegenstände kirchlicher Kunst mag vor dem Verkaufe an Spitzer die Erlaubnis des Bischofs eingeholt worden sein? (Vgl. hierzu auch »Stimmen aus Maria Laach«, 1893, I. S. 642.)

Allein beim Verkauf ist doch wenigstens ein Gegenwert vorhanden, welcher in den Dienst eines kirchlichen Zwecks gestellt werden kann. Im Verkaufsverzeichnis eines Rottenburger Antiquars findet sich jedoch folgender Eintrag:

»Ein Meßgewand aus der Stiftskirche St. Moritz-Ehingen. Aufgefunden in der Altstadtkapelle auf dem Boden der Sakristei, zusammengerollt. Rechts Wappen des Probstes Heinrich Speth v. Schülzburg (1383), links dasjenige des Hohenbergischen Ritters und Hauptmanns Konrad v. Gültlingen (1416). Erworben von der St. Moritzpflege dahier. Verkauft um 150 Mark an J. Drey jr., München. Dieses und ein anderes Meßgewand waren zum Verbrennen im freien Felde bestimmt«.

Man sieht, der Antiquar kann auch »rettender Engel« werden. Dem vorgenannten und anderen Meßgewändern aus Rottenburger Kapellen widmete Bischof Dr. v. Keppler im »Archiv für Christliche Kunst«, Jhrg. 1891, eine Untersuchung, auf welche verwiesen sei. In der Magdalena zu Füßen des Kreuzes dürfte die Stifterin zu erblicken sein, welche den genannten Geschlechtern angehört haben mag.

Am 12. Januar 1862 starb hochbetagt der Rottenburger Domdekan Ignaz v. Jaumann. Er wollte testamentarisch seine aus 122 Bildern bestehende Gemäldesammlung für 2200 Gulden dem König, beziehungsweise dem Staate überlassen. Beide Stellen lehnten ab. Die Gemäldesammlung, deren schönste Stücke natürlich ebenfalls christliche Kunst waren, kam unter den Hammer. Die Auktion war aber schlecht vorbereitet, auch der Markt nicht so gut wie später. Kurz, es wurden Bilder anerkannter Meister um wahren Spottpreis losgeschlagen: die »Anbetung der drei Weisen« von Michael Wohlgemut z. B. für 18 Gulden! Eine »Himmelskönigin« von Raphael Mengs, ein besonders glanzvolles Stück, war zu 250 Gulden angeschlagen, blieb aber unverkauft. Ein Rembrandt brachte es auf 25 Gulden, ein Correggio (»Heilige Familie«), zu 150 Gulden angeschlagen, fand keinen Käufer. Niederländer, wie Breughel, Tenier, Ruysdael, waren von 1 Gulden an aufwärts zu steigern. (Vgl. das vom Verfasser im »Archiv für Christliche Kunst«, 1. Heft 1926 veröffentlichte Versteigerungsprotokoll.)

Die 46 Gemälde umfassende Sammlung des am 6. Oktober 1898 verstorbenen Rottenburger Domkapitulars Dr. v. Rieß wurde ebenfalls öffentlich versteigert. Ein Bild: »Triumph des Reichtums und Sieg der Armut«, auf Eichenholz, erhielt ein Angebot von 460 Mark, wurde mit Mühe auf schließlich 500, und durch Eingreifen eines Erbbeteiligten auf 600 Mark gebracht. Käufer war

Antiquar Chr. Zißler in Stuttgart. Dessen Sohn brachte das Gemälde auf den Londoner Kunstmarkt, wo es Sensation erregte und Hunderttausende einbrachte, obwohl es nachher nicht unangefochten blieb. Unseres Wissens handelte es sich um ein dem Höllenbreughel zugeschriebenes Bild. Leider gibt das Versteigerungsprotokoll weder bei diesem noch bei anderen Gemälden einen Meister an. Zwei Porträts in Oel kamen nach Paris und Frankfurt, für ganze 21 Mark. Eine spätgotische Holzplastik, gut erhalten, brachte es auf 7.50 Mark. Es handelte sich um Mutter Anna selbdritt. Die Versteigerung wurde von den Erben in Abwesenheit des Bischofs vorgenommen, so daß dieser nicht eingreifen konnte.

Auch aus dem Leben Johann Baptist Hirschers ist bekannt, daß er seine beiden, aus 50 und etwa 250 meist altdeutschen Gemälden bestehende Sammlung in öffentliche Hand bringen wollte. In Tübingen, wo Hirscher vor hundert Jahren als Professor der Moral wirkte, wollte er die erste Sammlung mit 50 Bildern der schwäbischen und fränkischen Schule dem Fürsten von Oettingen-Wallerstein überlassen. Allein dieser lehnte ab, weil er selbst in finanziellen Schwierigkeiten war. So wurde diese erste Sammlung Hirschers in alle Welt zerstreut. Allein auch die zweite Sammlung von 250 Bildern, in Freiburg erstanden, sollte Hirscher nicht an sein Lebensende begleiten. So leidenschaftlich Hirscher die Kunst liebte, sein religiöser Standpunkt ließ ihn Gewissensbisse empfinden, daß er tote Schätze anhäufe, während in jenen Jahren das Schicksal der Waisenkinder, für die niemand sorgte, zum Himmel schrie. Wurden diese doch buchstäblich öffentlich an den Wenigstnehmenden versteigert. So verwendete Hirscher 17000 Gulden zur Errichtung der Waisenhäuser zu Walldürn, Blumenfeld und Gurtweil-Riegel. 1850 entschloß sich Hirscher erstmals in Freiburg zu einem größeren Verkauf. Der Direktor des Berliner Museums, Professor Waagen, griff sofort zu und sicherte sich zwanzig der schönsten Gemälde, von den Schnitzwerken vor allem die Schutzmantel-Madonna aus der Kirche zu Ravensburg.

1856 wanderten 109 altdeutsche und niederländische Gemälde sowie ein Porträt von Velasquez nach Karlsruhe, »wofür ihm aus der Hofkasse in den Jahren 1858—1865 jährlich 2000 Gulden ausgezahlt wurden«. Der Preis war gleichwohl weit unter dem wahren Wert. Jedenfalls sicherte sich die Badische Kunsthalle auf diese Weise ihren wertvollen Bestand an oberdeutscher Kunst Es erfüllte Hirscher mit Genugtuung, daß seine Werke dieser Art dem Vaterland erhalten wurden. Ein Brief vom 12. Dezember 1857 läßt gleichwohl erkennen, wie schwer ihm die Trennung von den Bildern wurde, mit deren innerer Welt er sich in tiefster Seele verbunden fühlte. Aber die Rettung gefährdeter Kindesseelen stand ihm über aller persönlicher Neigung, Sammler- und Entdeckerfreude.

Wie sehr Hirscher der spekulative Gedanke fernlag, zeigt der Versuch, den Rest der Sammlung nach Stuttgart zu bringen, um sie dem engeren Vaterland zu erhalten. (Domdekan und Professor Hirscher war geborener Württemberger.) Nach mehr als einjähriger Unterhandlung wanderten 12 Gemälde und 12 Skulpturen von besonderer Kostbarkeit ins Stuttgarter Altertumsmuseum. Der Preis war 5000 Gulden. Doch erlöste die württembergische Regierung schon das Jahr darauf aus drei Bildern die Summe von 2300 Gulden durch die Kgl. Gemäldegalerie. Das »Geschäft« hatte sich gelohnt.

Leider waren beim Tode Hirschers noch 73 Gemälde und 7, z. T. sehr kostbare Plastiken unversorgt. Diese große Zahl von Kunstwerken sollte um 8000 Gulden, unter Umständen um noch weniger, einem etwa bietenden Freiburger Bürger überlassen werden. Aber niemand fand sich. Auch die Stadtverwaltung Freiburgs griff nicht zu, und so nahm das Verderben seinen Weg: die Sammlung wurde ein Opfer der öffentlichen Auktion und fiel auseinander. Einer der Hauptkäufer bei dieser Auktion war Otto Wesendonk-Zürich, der Freund Richard Wagners. Wesendonks Erben überließen dessen fideikommissarisch verwalteten Nachlaß dem Bonner Provinzialmuseum als Leihgabe. Nach Hubert Schiels Buch: »Johann Baptist v. Hirscher«, welchem die letzteren Angaben entnommen sind, befanden sich unter den 73 öffentlich versteigerten Bildern Werke von Guido Reni, van der Neer, Grünewald, Amberger, Dürer, Michael Wohlgemut, Holbein d. Ae., Hans Memling und anderen. Die Preise schwankten zwischen 30 Gulden für einen Grünewald und 600 Mark für den »Englischen Gruß« von Memling. . . .

Nicht nur Bücher haben ihre Schicksale! Mehr noch Werke kirchlicher Kunst! So kam es, daß wir uns in unseren Kirchen so vielfach mit Altären aus der Periode der Schreinergotik mit entsprechenden Bildern behelfen, während die Werke alter, hoher Kunst in kirchenfremder Umgebung für die »gute alte Zeit« im vollen Wortsinn so beredtes Zeugnis ablegen; unser Herz mit Heimweh erfüllend, wie sie der Zeit nachtrauern mögen, wo sie an geweihter Stätte Ausdruck des Glaubens und gottbegeisterter Kunstfreude und -Liebe waren!

A. Pfeffer

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER KRYPTA VON SAN FRANCESCO IN ASSISI

Zur Erinnerung an die Siebenhundertjahrfeier des heiligen Franz wird geplant, das Grab des Ordensstifters in einer Weise wieder herzustellen, die dem Geiste des Poverello di Assisi entspricht. Hier, unter dem Hochaltar, liegt der Heilige in einem Grabe, das Frater Elia, der Vollstrecker seines letzten Willens, in dem lebendigen Fels hatte ausschachten lassen. So hat sein Körper viele Jahrhunderte lang unter dem ihm geweihten Hochaltar geruht, ohne daß ein äußeres Zeichen die Stelle angab. Zuerst war das Grab noch zugänglich, dann aber wurde es durch Steinplatten und Geröll geschlossen und verblieb in diesem Zustande bis zum 12. Dezember 1818, als man es öffnete. Nach mühseliger, durch 52 Nächte fortgesetzter Arbeit fand man hinter einem eisernen Gitter den kahlen Marmorsarkophag, der die Reste des Heiligen barg. Zur Erinnerung an die glückliche Wiederauffindung wurde damals eine Krypta erbaut, leider im neoklassizistischen Stile der Zeit, der sich durchaus nicht der herben Strenge der sonstigen Architektur von San Francesco anzupassen vermag. Jetzt ist auf Grund eines Wettbewerbes ein formenstrenger Entwurf des Architekten Ugo Tarchi zur Ausführung angenommen worden, über den Pater Achille Fosco in der von ihm geleiteten Zeitschrift San Francesco interessante Mitteilungen macht. Danach trägt der neue Entwurf dem mystischen Gesamteindruck der Unterkirche ebenso

Rechnung, wie den liturgischen Erfordernissen. Die ganze neoklassizistische Architektur mit ihren dorischen Säulen und Stuckdekorationen verschwindet. Dagegen soll der Sarkophag mit dem ihn umschließenden Gitter aus dem 13. Jahrhundert erhalten bleiben, und ebenso ein mächtiger Pfeiler, der das Gewicht des auf ihm ruhenden Hochaltars zu tragen hat und zugleich an den Zustand erinnert, in dem das Grab aufgefunden wurde. Ferner sollen vier Pfeiler mit den zugehörigen alten Kapitellen, die einstmals den Hochaltar schmückten, hier wieder aufgestellt werden. Neun kleinere Altäre, unter denen die Reste der ersten selig gesprochenen Brüder beigesetzt sind, umgeben das Grab des heiligen Franz.

Die beiden von der Unterkirche in die Krypta führenden Treppen bleiben bestehen, dagegen führen nach dem Entwurf Tarchis einige Stufen hinauf zu dem Grabe, um beiderseits wieder hinabzuführen und so das Lesen der Messe zu ermöglichen und den Pilgerscharen, die im Jahre des heiligen Franz zu Hunderttausenden nach Assisi strömen werden, Gelegenheit zu geben, die heilige Stätte zu sehen und hier den ganzen Zauber jener Mystik zu empfinden, der sie in den schwer lastenden Gewölben der Unterkirche umfängt. Walter Bombe

Bücherschau

ROMLITERATUR

(Vgl. S. 29 ff.)

Immer noch bringt der Buchmarkt neue Werke über Rom. Heute sei über drei gewichtiger auftretende Bücher referiert.

F. L. Dunbar von Kalckreuth (Dreitausend Jahre Rom. Kulturhistorische Wanderungen durch die Ewige Stadt. 349 S. u. 22 Tafeln. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig 1925. Leinenb. M. 16.—) führt in einem vom Verlag schön ausgestatteten Band in 27 Gängen durch die unendlich sich dehnende »Weltgeschichte« der Stadt. Die Idee wäre an und für sich gut; hat sie doch schon Anton de Waal in seiner »Roma sacra« für die christliche Geschichte der Stadt angewandt. Kalckreuth teilt jeden Abschnitt wieder in zwei Hälften, einer allgemeinen kulturhistorischen Einleitung und einem eigentlichen topographischen Rundgang durch die immer mit den Jahrhunderten sich verändernde, wachsende oder ersterbende Stadt. Eine solche Rekonstruktion wäre gut, wenn die Tiefe des Wissens dahinter stünde. Aber daran zweifelt man schon, wenn man in der Einleitung den tatsächlich ernsthaft vorgebrachten Vorschlag liest, »das riesige Trümmerfeld als Annex der lebensvollen heutigen Hauptstadt in alter Schönheit neu erstehen zu lassen«. Welch ein Gedanke, bar jeder archäologischen noch wirtschaftlichen Verantwortlichkeit! Wie diese Restauration werden würde, fußend auf dürftigen Grundrissen und immer dürftiger, problematischer und blutloser, wenn es an den eigentlichen Aufbau und die Details ginge, so kommen mir auch diese literarischen Rundgänge vor. Viel Buchwissen hineingehäuft, das verzweiflungsvoll unorganisch über Haupttext und angefügten Anmerkungen verteilt ist, einige starke Gerippe, die aber häufig zu weit entliehen sind, dafür gar kein Blut, kein Leben, keine innere Wahrheit. Hat der Verfasser, trotzdem er manchmal allgemein humane Worte für das Christentum findet, von der ungeheueren Erscheinung eines werdenden Christentums in Rom gar nichts anderes zu berichten, als das frivole Gespräch einer bigott gewordenen Lebedame mit einem ausgepichten Epikuräer, selbst wenn wir historisch wissen, daß auch solche faule Früchte am Baum des jungen Christentums hingen? Ist historische und kunsthistorische Entwicklung tatsächlich so kristallinisch und schematisch, wie dies in einer geistlosen Parallele zwischen werdendem Rom und werdender Kirche und einem trockenen Vergleich mit den Jahreszeiten hingestellt wird? Das Buch ist zwar Ludwig von Pastor zugeeignet. Aber ihm fehlt alles, was bei jenem an Ideen wie Tiefe der Forschung das Wesentliche ausmacht.

Um so lebendiger, blutvoller, ohne falsche Gelehrsamkeit, aber dafür in tiefere geistige Schichten dringend ist das außerordentlich anregende Buch von Georg Mönius, Italienische Reise (mit 12 Bildern nach Tuschzeichnungen von Joh. Thiel. Gr.-8°, VIII u. 454 S. Herder, Freiburg i. Br. 1925. Leinwandb. M. 13.50). Er will Italien als Mutterland europäischer und christlicher Gesittung sehen, erleben und schildern. Über Genua, Florenz, Neapel, Sizilien, Rom, Venedig, Padua, Verona in großem Zuge geht die Reise. Und er sieht nicht nur Volk, Kunst und Natur, sondern er erlebt auch die Taten der Staatsmänner, die Werke der Dichter und das Wirken der Heiligen. Übervoll ist das Buch an Geistesgeschichtlichem, aber immer kurzweilig, spannend, persönlich bis zur subjektiven Zuspitzung. Die große starke innere Harmonie als logos will er gegenüberstellen einer nur romantischen Gefühlshingabe, einer sich restlos ausgebenden Ausdruckskunst. Die Ergänzung des deutsch-germanischen Wesens sucht er im römisch-klassischen, so wie es so viele Große getan, die nicht durch einseitige Rassetheorie vergiftet waren. Dies ist der große, beherrschende Zug, der das Buch über das Zufällige eines Reiseerlebnisses weit hinaushebt zu einem auch für andere gültigen Erleben. Darüber wird man manche andere Einstellung, die nicht jeden gleich ansprechen wird, übersehen können; wie die gar zu einseitige Verherrlichung einer »guelfischen Demokratie«, die doch auch ihre sehr bedenklichen Schattenseiten hatte, oder die Überschätzung von Cäsar und Napoleon, wogegen die allzu harte Einstellung gegen die Hohenzollern eigentümlich verbohrt anmutet. Denn schließlich haben die Hohenzollern, mögen sie auch manchen Fehler gehabt haben, zum mindesten ein höheres ethisches Verantwortungsgefühl für Volk und Staatsidee gehabt als etwa der restlos verhimmelte Condottiere Colleoni. Im Politischen fehlt auch hier, wie bei so manchem deutschen Zeitgenossen, die persönliche, innere harmonische Ausgeglichenheit. Um so mehr wird man sich über die zahlreichen Exkurse über Dichter — Shakespeare, Dante, Goethe, Platen, Schiller, Nietzsche, Wagner —, über Künstler, Heilige, Staatsmänner, so Mussolini und anderes freuen. Und besonders soll dem Verfasser die Ehrenrettung von Berninis hl. Theresia hoch angerechnet sein, wenn er sonst auch dem Barock etwas ablehnend gegenübersteht. Hier hat er gezeigt, daß er sowohl echtes Kunstgefühl als echten katholischen Sinn besitzt und nicht auf das Geschwätz der Kunsterklärer hereingefallen ist, die heute überall erotische Ursachen wittern. Ist das Buch im ganzen auch etwas breit geraten, so wird es doch gerade in der Fülle des geistvoll, innerlich und stilvoll Dargebotenen ein mit Recht willkommener Führer durch das geistige Italien der Vergangenheit und Gegenwart sein können.

Ins Wissenschaftlich-Spezialisierte geht schon mehr die wertvolle Untersuchung des Frankfurter Universitätsprofessors Fedor Schneider, Rom und Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance. (Mit 32 Tafeln. 8°. 309 S. Drei Masken-Verlag München 1926. M. 12.—.) Gründlich und eingehend weist er nach, wie der Gedanke des imperial-heidnisch-kulturellen Roms durch das ganze Mittelalter lebendig geblieben ist, als materielle und geistige Kultur, als Reichsgedanke, in Literatur, selbst in religiösen Volksgebräuchen. Künstlerisch gelingt der Nachweis nur als eine Verehrung der Monumente. Das Buch ist außerordentlich interessant, weil es ein Gebiet für den durchschnittlich Gebildeten enthüllt, das sonst fast völlig im allgemein historischen Wissen unbekannt geblieben ist. Fast gespensterhaft, dann aber wieder mit einer fanatischen Inbrunst lebt der Gedanke an die ewige Geltung des irdisch machtpolitischen Roms weiter, bis zur Renaissance und bis zum — 20. Jahrhundert! Und das geheime Ideal bleibt es auch dem Verfasser, der mit dem Ekel einer gewissen Art von klassisch Gebildeten sich von dem »Simplismus« der asketischen Mönche abwendet. Er will nicht sehen, daß auch die Bildung, die Philosophie, die Staatseinrichtung, die Religion der Römer ein ausgeblasenes Ei geworden war, und eine reaktionäre Romantik nur immer wieder den Gedanken der alten Herrlichkeit der Weltstadt als eine tatsächliche politische Realität aufleben ließ. Hier ist das Buch ungerecht. Denn wenn das neu erwachende Christentum in seiner mönchisch-asketischen Prägung auch die bewundernswerte Kultur und Formung des Weltreichs zerstörte, so lag die innere Berechtigung — und dies muß auch für den Nichtgläubigen seine Geltung behalten — darin, daß das Christentum an das glaubte, was es wollte, daß es allein die spirituelle Kraft hatte, aus dem Völkerchaos etwas Neues zu schaffen, daß es eben das zukunftsträchtige Junge neben dem verkalkten und morbiden Alten war. Diese prinzipiell anders gerichtete Grundanschauung muß auch gegenüber dieser sonst ungemein interessanten und historisch wertvollen Arbeit aufrecht erhalten werden, die das mittelalterliche Rom in vielfach ganz neuer Beleuchtung ersehen läßt.
Georg Lill

Kurmainzer Bilder. Ein Almanach auf das Jahr 1926. Herausgegeben von Freunden der Kurmainzer Geschichte. Augsburg und Köln, Dr. Benno Filser Verlag. Gr.-8°.

Die Altfränkischen Bilder des Nestors Dr. Theod. Henner in Würzburg machen Schule. Nun ist auch Kurmainz auf dem Felde erschienen und will in Kalenderform den alten Kurmainzern ihre Geschichte und ihre Kunst vor Augen halten. Aber die Kurmainzer gehen eigene Wege. Sie gehen nicht topographisch, sondern historisch hervor. Sie greifen aus ihrer Geschichte einen Mann heraus und bringen dann in verschiedenen Aufsätzen und Bildern dessen Geschichte und Kunst. Der Anfang ist diesmal mit dem Kurfürsten Lothar Franz v. Schönborn gemacht. Nur vier von den elf Aufsätzen haben mit seiner Person besonders zu tun, die anderen gehören einer anderen Zeit des Kurfürstentums an. Die Bilder sind für sich auf 17 Tafeln beigegeben, dadurch konnte für den Text ein rauheres, den Augen zuträglicheres Papier gewählt werden. Der Umschlag bringt das Mainzer und das Schönbornsche Wappen in Farben. Der Anfang ist gut. Je mehr unsere Deutschen ihre Heimat und ihre Geschichte kennenlernen, um so besser ist es für sie.
Dr. M. Hartig

André Michel, Histoire de l'art: Tome VIII. L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe. Première partie. Großoktav, 480 Seiten, 6 Heliogravüren, 277 Textabbildungen. Librairie Armand Colin, 103, Boulevard Saint-Michel, Paris. Geh. 75 frz. Fr., in Halbfranz mit Kopfgoldschnitt 115 frz. Fr.

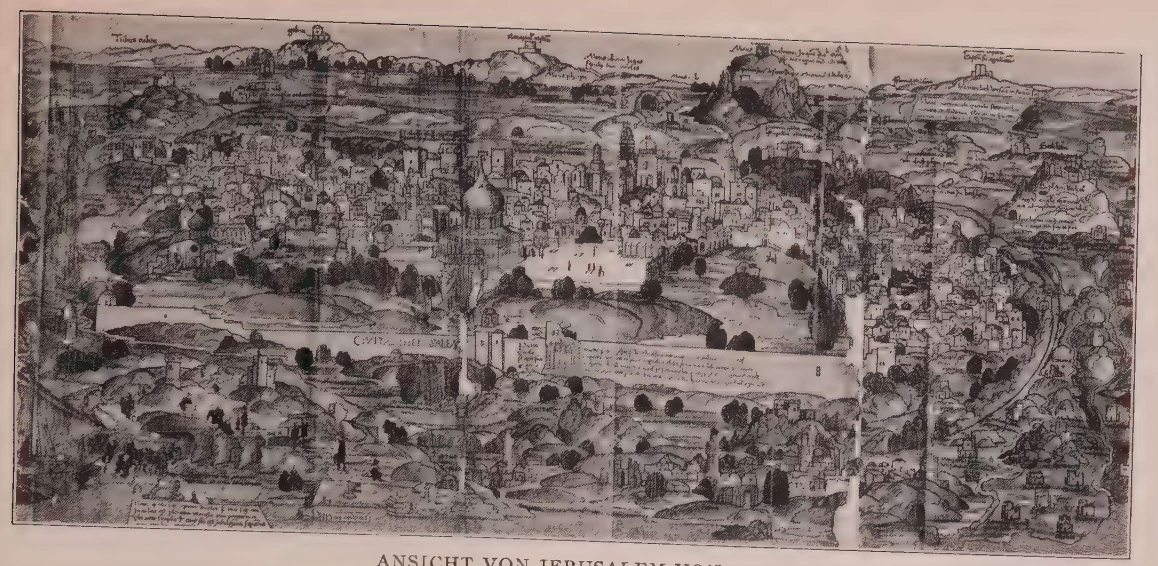
Von diesem größten französischen Kunstgeschichtswerk liegt nun der vorletzte Halbband vor. An Stelle des vor einigen Monaten verstorbenen André Michel, der seit 1905 die Herausgabe des bedeutenden Werkes leitete, schrieb sein Schüler und befreundeter Mitarbeiter Paul Vitry ein gedankenreiches Vorwort. Behandelt werden in diesem Halbband die französische Architektur (Louis Hautecoeur), Plastik (Paul Vitry), und Malerei (Louis Réau) von der Revolution bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts; Architektur und Plastik Italiens (Gabriel Rouchès) sowie die italienische Malerei (André Pératé) von 1789—1870; in drei Kapiteln die deutsche, skandinavische und slawische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Louis Réau); die Kunst Englands im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. (Graf Paul Biver). Jean Laran gibt in einem letzten Kapitel eine Übersicht über die Graphik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Der neue Herausgeber betont in seinem Vorwort die Schwierigkeit einer durchaus unbefangenen Einstellung gegenüber der Kunstgeschichte einer Zeit, für die uns noch die notwendige Distanz fehle. Gegenüber dem vernichtenden Urteil von Réau über die Nazarener wird man gut tun, an diese verständige Bemerkung zu denken. Die gediegene Ausstattung ist unverändert geblieben.
Dr. Richard Maria Staud

Die Zeitschrift »Das Schwäbische Museum« bringt in ihrem Heft eine Reihe Aufsätze, die namentlich für die bisher von der Forschung mit Unrecht vernachlässigte schwäbische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts Verständnis wecken möchten. Der Malerfamilie Kuen von Weißenhorn widmet Eduard Rüber eine fesselnde Studie, die liebevoll der vielseitigen, meist aber der kirchlichen Wand- und Deckenmalerei nachgeht. Albert Hämmerle, ein guter Kenner der Augsburger Graphik, beginnt eine Reihe von Aufsätzen über schwäbische Maler-Radierer, indem er die Niellostiche des Nikolaus Drusse und des Andreas Gentzch und die Radierungen Matheus Günther zusammenstellt und so eine Ergänzung zu Andresens »Deutschem Peintre-Graveur« bietet. Mit der noch fast unbekannten Augsburger Plastik dieser Zeit beschäftigt sich Walter Fries, indem er auf Grund eines Urkundenfundes eine Anzahl bisher anonymer, recht bedeutender Plastiken dem Ehrgott Bernhard Bendel zuweist und so einen starken Künstler der unverdienten Vergessenheit entreißt. Sehr interessant, auch für Laienkreise, ist die Studie Th. Hampes über die Sammlung von Zinnspielfiguren alter Zeiten im Augsburger Maximiliansmuseum, während Max Bernharts Arbeit über Augsburger Medaillen und Max Buchners Veröffentlichung einer altschwäbischen Tafel aus dem Beuroner Klostermuseum sich mit ihren Ausführungen mehr an Fachkreise wenden. Berichte über Neuerwerbungen und Mitteilungen des Schwäbischen Museumsverbandes bilden den Abschluß des vielseitigen Inhaltes der beiden Hefte.
Walter Bombe

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: ANSICHT DER FASSADE



ANSICHT VON JERUSALEM VON 1483
Nach dem Holzschnitt von Ehrhard Rewich

DIE HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM

Von KARL GRÖBER

Mit Aufnahmen des Verfassers [1])

Die erste Nachricht über die Hl. Grabeskirche gibt uns Eusebius von Cäsarea. Im September des Jahres 336 berichtet er dem Hof von Byzanz von dem über dem Grabe des Herrn entstandenen Prachtbau. Die Schilderungen des Eusebius sind undeutlich genug und gaben zu den verschiedensten Rekonstruktionen Anlaß. Was wir mit Sicherheit diesen Berichten entnehmen können, ist folgendes: Der Konstantinische Bau bestand aus einer Basilika und einem Atrium. Am Ende der Basilika war ein Raum mit einer Kuppel oder, wie Heisenberg annimmt, eine große Apsis mit einer Halbkuppel, die auf 12 Säulen, den 12 Aposteln entsprechend, ruhte. Vor der Kirche lag ein Vorraum mit Säulenhallen und prachtvollem Vorbau. Ob das Heilige Grab zur Zeit Konstantins schon unter diesem Rundbau sich befand, geht aus dem Bericht des Eusebius nicht klar hervor. Wohl schildert er es als Höhle mit Säulen und herrlichem Schmucke geziert, aber über seine Lage im Bau Konstantins erwähnt er nichts. Die Mehrzahl der Forscher verlegen das von Konstantin vom Unrat der Ungläubigen befreite Grab Christi unter den von Eusebius erwähnten Kuppelraum an der Basilika. Es ist dies auch das Wahrscheinliche, denn wenn wir annehmen, daß das Heilige Grab heute noch dasselbe ist, das Konstantin so wunderbar entdeckte — und das müssen wir wohl, denn nach Konstantin konnte die christliche Tradition doch kaum mehr abbrechen — und wenn wir dazu fast mit Sicherheit behaupten dürfen, daß die heutige Grabrotunde an Stelle des Konstantinischen Kuppelraums steht und diesen auch zum Vorbild hatte, so vermögen dagegen alle gegenteiligen Erklärungen nicht aufkommen. Daß der Golgathahügel in den Bau eingezogen war, davon erwähnt Eusebius nichts, er lag also noch außerhalb des Gebäudes. Im Jahre 614 zerstörte der Perser Chosroes II. Jerusalem und legte den Prachtbau Konstantins in Asche. Das Heilige Kreuz und den Patriarchen entführten die Perser mit in ihre Heimat. Sobald wieder Ruhe im Lande war, baute der Abt Modestus die Grabkirche unter Benützung der alten Reste wieder auf. Die Erneuerungsbauten dauerten von 616—626. Ein mächtiger Kuppelbau auf 12 Säulen erhob sich wieder über dem Heiligen Grab. Die Stätte, wo das Kreuz Christi gestanden, wird nun in den neuen Gebäudekomplex eingezogen. Es müssen mehr oder weniger unabhängige Bauten gewesen sein; denn Golgatha

[1]) Die photographischen Aufnahmen sind entnommen aus dem eben erschienenen Werke Karl Gröber, »Palästina, Arabien und Syrien«. (Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.)

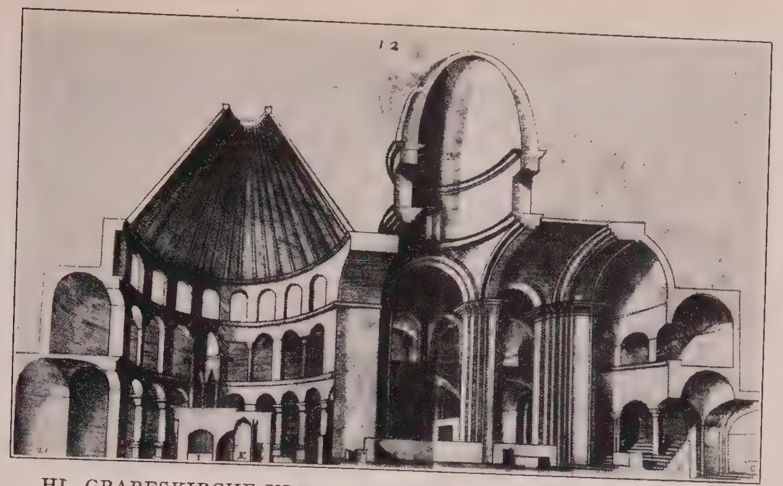
kennt der hl. Willibald, Bischof von Eichstätt, der 728 in Jerusalem war, nur als offenen Platz mit einem Schutzdach über den heiligen Stätten. Im Jahre 637 eroberten die Araber die Stadt. Wohl durften die Christen die Grabkirche weiter behalten, aber sie zerfiel immer mehr und Wiederherstellungsarbeiten, wie sie der Patriarch Thomas im ersten Viertel des 9. Jahrhunderts der Kuppel, die dem Einsturz nahe war, angedeihen ließ, wurden von den Moslims nur ungern geduldet. 969 brannte die Kirche ab, und 1010 wurde die alte Grabkirche bis auf den Grund zerstört und auch das Grab Christi dem Erdboden gleichgemacht. Nur die Platte des Grabes widerstand allen Versuchen der Vernichtung. Ein Neubau begann erst 1048, und 1055 war dieser dritte Bau vollendet. Auch er schloß sich seinen Vorgängern in seiner äußeren Form an. Es war wiederum eine Rotunde mit 12 Säulen und dazwischen je ein Pfeiler; darüber erhob sich ein zweites Geschoß mit 16 Säulen. Das Kuppeldach blieb in der Mitte offen und unter seiner Öffnung lag die wiederhergestellte Kapelle um das Grab Christi. So war der Bestand des Grabdomes, als die Kreuzfahrer am 15. Juli 1099 die heilige Stadt einnahmen.

Was sie vorfanden, war bedeutend genug und so gingen sie sofort mit Eifer daran, über den heiligen Stätten einen würdigen Prachtbau zu errichten. Die alte Grabrotunde blieb im wesentlichen erhalten, nur an der Ostseite mußten zwei Säulen weichen, um die Verbindung mit dem hier neu aufgeführten dreischiffigen Langhausbau herzustellen. Der Ort, wo das Kreuz gestanden, wurde jetzt in die Kirche eingezogen. Der neue Kirchenbau umschloß eine quadratische zweigeschossige Vierung mit Kuppel, in deren Tambour eine Zwerggalerie mit rundbogigen Arkaden umlief. Den Pfeilern an der Vierung waren gebündelte Säulen vorgelagert. An die Vierung schloß sich ein etwas schmäleres Joch mit verschieden breiten Nebenschiffen an. Diese Breitenunterschiede wurden bedingt durch das Einziehen der Golgathahöhe an der Südseite unter das gemeinsame Dach. Ein halbrunder, über alle Schiffe gehender Chorraum, der nur wenig eingezogen war, mit drei tiefen, apsidenartigen Nischen schloß im Osten die Kirche. Eine fünfjochige Vorhalle war dem Chor vorgelagert, von der zwei Eingänge in das Innere führten. Die Reste dieser Vorhalle erkennen wir noch heute auf der Terrasse der Abessinier. Die doppelgeschossige Kalvarienkapelle mit der darunter liegenden Adamskapelle besitzt noch heute die alten Gewölbe, die sie beim Bau der Kreuzfahrerkirche erhielt, ebenso die Helenakapelle, deren Gewölbe aber auf antiken Säulen ruhen. Die Südseite der Grabkirche zeigt völlig unverändert den Charakter des alten Kreuzfahrerbaues. Noch heute mutet uns diese ernste, strenge, zweigeschossige Fassade mit den beiden mächtigen spitzbogigen Portalen und den entsprechenden Fenstern im Obergeschoß, sowie der Turmstumpf des alten Glockenturms als Fremdlinge in der sie umgebenden Formenwelt des Orients an. Es sind uns mehrere Bilder dieser alten Fassade erhalten, die zeigen, wie wenig sich im Laufe der Zeiten an ihr geändert hat. In der Vorhalle des Südportals setzten die Kreuzfahrer ihre im Heiligen

a. Vorplatz. 1. Kapelle des Melchisedek. 2. Armenische, 3. Koptische Kapelle. 4. Kapelle der ägyptischen Maria. 5. Griech. Jakobskapelle. 6. Kapelle der Maria Magdalena. 7. Kapelle der 40 Märtyrer. 8. Sitz der muslimischen Wächter. 9. Salbungsstein. 10. Platz, von welchem die Frauen der Salbung zuschauten. 11. Engelskapelle. 12. Grabkapelle. 13. Kapelle der Kopten, 14. der Syrer. 15. Felskammer. 16. Durchgang zum koptischen Kloster. 17. Gang zur (18) Cisterne. 19. Vorgemach der (20) Erscheinungskapelle. 21. Lateinische Sakristei. 22. Katholikon. 23. Mitte der Welt. 24. Erster, 25. zweiter Sitz des Patriarchen von Jerusalem. 26. Seitenschiff der Kreuzfahrerkirche. 27. Kapelle (Gefängnis Jesu). 28. Kapelle des h. Longinus. 29. Kapelle der Kleiderverteilung. 30. Kapelle der Verspottung. 31. Helenakapelle. 32. Altar des guten Schächers. 33. Altar, 34. Sitz der Kaiserin Helena. 35. Kreuzfindungskapelle. 36. Kapelle der Kreuzerhöhung. 37. Loch des Kreuzes. 38. Kapelle der Kreuzannagelung. 39. Schmerzenskapelle. 40. Abessinische Kapelle.

HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM. GRUNDRISS

Nach Baedekers »Palästina und Syrien«



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: QUERSCHNITT DURCH DEN BESTAND VON 1609. — *Nach dem Stich von Bernardino Amico*

Land verstorbenen großen Toten bei. Hier war das Grab Gottfrieds von Bouillon und Königs Balduin.

Die Kapelle, die sich über dem Hl. Grab selbst erhob, wurde ebenfalls von neuem wieder errichtet. Wir kennen den Bau aus vielen Nachbildungen in unserer Heimat. Wohl die genaueste von all diesen frommen Kopien steht in Eichstätt. Es war ein kleiner Bau mit polygonem Schluß und einem flachgedeckten Vorbau. Um den Bau selbst legen sich spitz- oder rundbogige Blendarkaden auf Säulen mit korinthischen Kapitellen — (jede alte Zeichnung bringt diese Arkaden verschieden). Ein kleines offenes Türmchen mit Kuppel krönte diesen zierlichen Bau, der das größte Heiligtum der Christenheit barg.

Der Bau der Franken besteht noch heute im wesentlichen. Was jetzt die früher weiträumige und helle Kirche in ein unübersehbares Gewirr von kleinen Räumen, Kapellen und Altarnischen auflöst, ist unverständige Zutat der Griechen, denen der größte Teil der Kirche gehört. Daß nach dem endgültigen Sieg des Islams keine große Bautätigkeit an der Kirche mehr möglich war, liegt auf der Hand. Es waren immer nur Ergänzungen und Wiederherstellungsarbeiten an den Kuppeln. Da zerstörte 1808 ein großer Brand zum letztenmal die Kirche, 1810 wurde sie durch den Baumeister Komnenos Kalfa aus Mytilene wieder hergestellt. Die Kuppel über der Rotunde zerfiel aber bald wieder und erhielt erst 1868 ihre heutige Form.

Die Geschichte der Grabkirche war bewegt genug, und was uns heute erhalten blieb, ist nur ein schwacher Abglanz vergangener Pracht. Für den Pilger von heute ist es aber immer noch ein verwirrendes Bild, wenn er diese, auch architektonisch voller Geheimnisse und Fragen erfüllte Kirche betritt. Schon der Grundriß läßt nicht mehr klar die Anlage der Summe der Heiligtümer erkennen. Noch schwieriger wird es, eine klare Vorstellung von ihr zu gewinnen, wenn man die Niveauunterschiede der verschiedenen Räume in Betracht zieht. Wir sind gewohnt, bei dem Grundriß einer Kirche die einzelnen Kapellen und anderen Teile des Baues in einer Ebene uns vorzustellen, bei der Grabeskirche aber sind es vier verschiedene Ebenen, auf welche ihre wichtigsten Teile verteilt sind.



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM. ANSICHT DER FASSADE UND DES GLOCKENTURMS VON 1483. — *Nach dem Holzschnitt von Ehrhard Rewich*

Ein kleines Pförtchen führt von Osten und eine breite Treppe von Westen auf den mit Steinplatten gepflasterten rechteckigen Vor-



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: KUPPEL DER GRABROTUNDE

platz der Grabeskirche. Zertrümmerte Säulenbasen künden, daß hier einst eine mit Säulen geschmückte Vorhalle den Besucher empfing. Vor uns liegt die mächtige Südfassade der ehrwürdigen Kirche. Sie allein repräsentiert den außenarchitektonischen Eindruck, denn von allen andern Seiten ist der Bau eingezwängt in ein Wirrsaal von Klöstern und Anbauten anderer Art. Kraftvoll steigt die zweigeschossige Fassade des alten Kreuzfahrerdomes auf. Zwei spitzbogige Portale, von denen das eine heute zugesetzt ist, und zwei gleichartige große Fenster darüber gliedern die Wand. In den Bogenfeldern der Portale waren, wie alle Ansichten zeigen, Tympanonfiguren. Die Türstürze zieren noch heute interessante Reliefs mit Darstellung aus der Heilsgeschichte: Die Erweckung des Lazarus, den Einzug des Herrn in Jerusalem und das Abendmahl auf dem einen, ein Laubwerkfries mit nackten Männern, einem Zentauren, Tiere und Vögel auf dem andern Türsturz. Es sind



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: DER EINGANG ZUM HL. GRAB

Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Gesimse mit Laubwerk, Säulen mit Kapitellen aus Eichenlaubornamenten bilden den weiteren plastischen Schmuck des Aufbaues. Das grelle Licht des Südens unterstreicht die Schattenwirkung all dieser Bauglieder mit einer Kraft, die wir Nordländer in der Heimat nicht kennen. An der Westseite der Fassade steigt das mächtige Fragment des ursprünglich freistehenden Glockenturmes mit Eckstreben und großen Spitzbogenblenden in die Höhe, an der Südseite vermittelt eine Treppe den Aufgang zu der vorgesetzten malerischen Schmerzenskapelle mit ihrem großen Spitzbogenfenster. Wenn man das Innere betritt, so kommt der Besucher zuerst in das südliche Seitenschiff der alten Kreuzfahrerkirche. Eine mächtige gelblichweiße Marmorplatte, die große Bronzekandelaber umgeben und bunte Lampen ständig beleuchten, gilt als der Stein, wo einst der Leib des Herrn vor der Grablegung gesalbt wurde. Von dieser



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: DIE GOLGATHAKAPELLE

Vorhalle treten wir nach Westen vorschreitend in den großen Kuppelraum. Auf 18 Pfeilern, die Bogen verbinden, ruht das Obergeschoß, das zwei eingezogene Umgänge mit Kreuzgewölben gliedern. Darüber wölbt sich eine doppelschalige Kuppel aus Eisen von 20 m Durchmesser. Die Mittelöffnung der Kuppel, die man in Anlehnung an den alten Bau beibehielt, überdeckt außen ein flacher Schirm. Der Aufbau des Kuppelbaues ruht auf den alten Fundamenten der Konstantinischen Kirche, die heutige architektonisch gar nicht erfreuliche Gestaltung aber erhielt sie beim Neubau von 1810. Die alten Apsiden des Baues, die der Grundriß noch zeigt, treten nicht mehr in sinnfällige Erscheinung, ein Kranz von eingezogenen dunklen Kammern und Kapellen unterdrückt den einst sicher sehr eindrucksvollen Umgang hinter den Pfeilern. In der Mitte dieses Bauteiles liegt die Kapelle des Hl. Grabes selbst. Wie sie vor dem Neubau geformt war, zeigt der Stich des Bernardino Amico von 1609, der uns auch durch einen Längsschnitt das Innere erläutert. Was die Griechen 1810 daraus machten, ist keine architektonische Meisterleistung. Durch ein gestuftes Portal, über dem Lampen aller Konfessionen brennen, treten wir in das Innere. Ein kleiner Vorplatz, die Engelkapelle, liegt vor dem Raum, der das Grab des Herrn birgt. Das Heiligtum selbst ist klein, kaum 2 m im Geviert und nur wenige Pilger können es gleichzeitig betreten. Marmorplatten bedecken das Grab selbst. Der tiefe Eindruck der Grabkapelle und der sie überwölbenden Grabrotunde wird dem empfindsamen Nordländer stark beeinträchtigt durch die geschmacklose Dekoration des ernsten Ortes durch die Griechen. Bunte Öldrucke der gewöhnlichsten Art, Bilder ohne jeden Kunstwert, stil- und sinnlose Weihegaben zerstören die ernste Ruhe der großen Architektur völlig. Gedrückt verläßt man das größte Heiligtum der Christenheit, traurig ob all der bunten Nichtigkeiten. Nur wenn die Nacht all das Beiwerk mitleidig verhüllt und von den vielen Öllampen weiches Dämmerlicht durch die Hallen schwebt, dann erfaßt trotzdem jeden Besucher die Gewalt dieses Tempels und das Herz bebt unter dem Schauer des Gedankens, daß hier der Platz des größten Geschehens ist, seit die Welt besteht.



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: ANSICHT UND GRUNDRISS DES HL. GRABES VON 1609. — *Nach dem Stich von Bernardino Amico*

Nach Osten schließt sich an die Grabrotunde das alte Langhaus der Kreuzfahrer an. Hier haben die Einbauten der Griechen die alte Anlage gründlich zerstört. Das Mittelschiff der Kreuzfahrerkirche, das wir in dem Längsschnitt des Bernardino Amico in seinem ursprünglichen Aufbau erkennen, ist durch Mauern von den Seitenschiffen getrennt, die damit zu stichdunklen Nebenräumen herabgesunken sind. Die alten Bauglieder verdeckt die goldschillernde Pracht der Einbauten des Gestühls und des Ikonostas. Darüber wölbt sich die zweite Kuppel der Grabkirche. Vom einzigen Umgang des halbkreisförmigen Chorschlusses, der heute nur noch als dunkler Gang in Erscheinung tritt, führt eine Treppe hinunter zur Helenakapelle, die ihr Licht durch eine Kuppel auf den er-


MODELL DER HL. GRABESKIRCHE AUS DEM 15. JAHRHUNDERT. — *Bayer. Nat.-Museum, München*



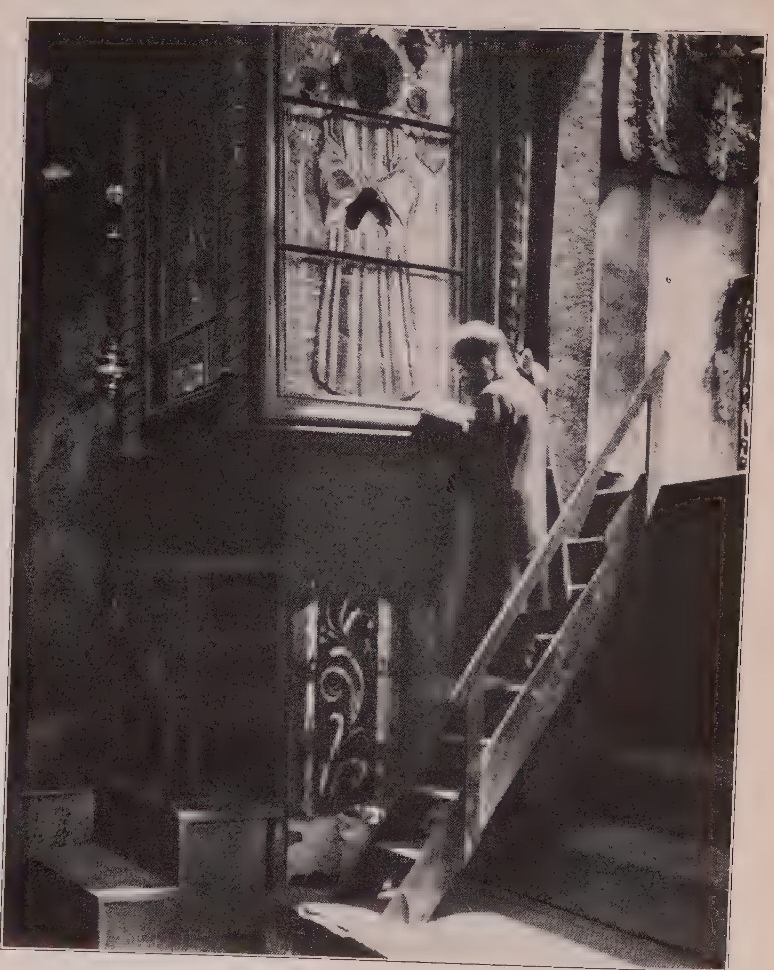
HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: DIE ST. HELENAKAPELLE



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: DER SALBENSTEIN



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: BLICK IN DIE GRABROTUNDE
AUS DEM GRIECHENCHOR



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: BETENDER MÖNCH AN DEM
BILD DER WAHREN LÄNGE CHRISTI IM GRIECHENCHOR



HL. GRABESKIRCHE IN JERUSALEM: HÄUSCHEN DER ABESSINIER
AUF DEM DACH DER ST.-HELENA-KAPELLE

wähnten antiken Säulen mit Kapitellen aus dem 12. Jahrhundert empfängt. Diese Unterkirche ist dreischiffig mit zwei Apsiden. Von der Helenakapelle führen nochmals 13 Stufen weiter hinab zur Höhle der Kreuzauffindung. Zum eigentlichen Golgatha steigt an der Südecke des Chorumgangs eine schmale Treppe 4,5 m höher hinauf. Es ist eine eigene Kapelle, die abgeschlossen vom übrigen Kirchenraum, doch unter ihrem Dach, den Platz birgt, wo eine in Silber gefaßte Öffnung den Standort des Kreuzes bezeichnet. An die Kapelle der Kreuzerhöhung schließen sich noch andere Räume, die mit andern Geschehnissen der Kreuzigung durch die Tradition in Verbindung gebracht werden.

Fünf christliche Kirchen teilen sich in das Heiligtum. Eine jede hat ihren eifersüchtig geteilten Anteil herum. Klöster der Griechen, der Kopten, der Abessinier lagern sich um es. Und die Abessinier, die in der Kirche selbst keine eigene Kapelle ihr eigen nennen dürfen, haben sich auf dem Dach der Helenakapelle einen kleinen primitiven Tempel aus Teppichen gebaut, um wenigstens so dem Heiligtume nahe zu sein und der fromme, aus der fernen Heimat zu Fuß in das Heilige Land gewanderte Pilger, wohnt daneben in kleinen armseligen Häuschen, aber glücklich, daß er den Ort sehen darf, wo der Herr gelitten hat und wo er auferstanden ist.

FELIX BAUMHAUER IN SEINEM LETZTEN ENTWICKLUNGSABSCHNITT[1])

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

Der Künstler ist am 30. März fünfzig Jahre alt geworden. Er gehört also eigentlich, an seinem Lebensalter gemessen, der älteren Künstlergeneration an. Wenn man sodann bedenkt, daß er aus der Schule Feuersteins hervorgegangen ist, möchte man erwarten, daß auch seine geistige Physiognomie die Züge der alten Schule trägt. Wie wenig dies indes zutrifft, lehrt schon ein flüchtiger Blick in sein umfangreiches Lebenswerk. Zwar tragen seine frühesten Schöpfungen noch deutlich das realistische Gepräge der vergangenen Kunstepoche, wie etwa das Titelbild zur Jahresmappe 1904 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, aber schon sehr bald offenbart sich der Trieb zu Stil und Ausdruck, der sich anfänglich vielleicht noch unbewußt und ohne klare Erkenntnis des Zieles betätigte, aber wie jede Naturkraft diesem Ziel unablässig zustrebte. Als dann die neue Kunst neue oder vielmehr uralte, aber jahrhundertelang verschlossene Tore öffnete, war er einer der ersten, die mutig durch sie hindurchschritten. Die christliche Kunst hatte sich ja in verbrauchten und verschlissenen Formen leergelaufen und schrie förmlich nach Erneuerung und Wiederbelebung durch frisches Blut. So chaotisch sich auch vorerst die neue Kunst gebärden mochte, so hatte sie doch in ihren Absichten gar manches, was auch der christlichen Kunst frommen mußte, so vor allem den ersten Programmpunkt, das Geistige wieder zur Herrschaft zu bringen, und die Sprache der Seele, die allzusehr verstummt war, wieder in ihr angestammtes Recht als künstlerische Verkehrssprache einzusetzen.

Bei der tüchtigen handwerklichen Schulung, die Baumhauer durchgemacht hatte, bei seiner bedeutenden natürlichen Begabung und bei der frühen Reife seiner Form — man denke nur etwa an die wuchtigen Steindrucke mit biblischen Darstellungen — war keine Gefahr, daß er sich bedingungslos ins brausende Chaos der neuen Kunstbewegung warf, er hat vielmehr mit dem sicheren Instinkt des wahrhaft christlichen Künstlers nur jene Elemente der jungen Kunst in sich aufgenommen, die ihm wesensverwandt und der christlichen Kunst förderlich waren. Denn daß dem neuen Geiste gegenüber, der nun im expressionistischen Lager waltete, Vorsicht und äußerste Diskretion nötig war, konnte seinem stets wachen christlichen Gefühl nicht entgehen. So sehen wir bei ihm auch kein sprunghaftes Jagen nach Neuem, sondern natürliches Fortschreiten auf geradem Wege dahin, wohin heute auch die neue Kunst nach mancherlei Irrfahrten strebt. Niemand wird sich wundern, daß es auch bei Baumhauer nicht ganz ohne Schwanken und mißglückte Experimente abging, aber der Abweg ward stets sehr schnell erkannt. So steht heute eine einheitliche künstlerische Persönlichkeit vor uns. Mochte die Form sich im Laufe der Jahre noch so sehr gewandelt haben, man erkennt Baumhauersche Schöpfungen auf den ersten Blick, weil sie den Stempel dieser ganz bestimmten Künstlerindividualität tragen. Wenn Baumhauer jetzt manches ablehnt, was er früher geschaffen, so brauchen wir ihm hierin nicht unbedingt zu folgen, so sehr wir auch den Fortschritt würdigen, der sich in seinen letzten Werken offenbart. Der Künstler selbst, von seiner neuen Formanschauung geradezu besessen, mißt alles an ihrem Maßstab und wird dann leicht ungerecht gegen sein eigenes früheres Werk, während der neutrale Beobachter viel leichter die Objektivität des Urteils wahrt.

Eine Etappe in der Entwicklung des Künstlers bedeuten die zwölf Aquarelle mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, die eben in farbigen Nachbildungen erschienen sind[2]). Zwar sind die Bilder, die in den Jahren 1914 und 1915 entstanden sind, nicht alle gleichwertig, nicht einmal ganz gleichartig, aber sie geben gleichwohl einen guten Begriff von der Baumhauerschen Form vor etwa zehn Jahren und gestatten einen lehrreichen Vergleich mit dem, was der Künstler heute anstrebt. Das Erzählende überwiegt noch das Typische, die Natur die christliche Symbolik, das Vielerlei die geistige Konzentration, starke Vielfarbigkeit eine farbige Aszese, barocke Bewegungsmotive die Einfalt der Form, und so

[1]) Vgl. die Abhandlung in Christl. Kunst XVII (1920/21), Heft 5/6.

[2]) Das Erbe des Heilands. Zwölf Erwägungen von Dr. Alois Wurm mit Bildern von Felix Baumhauer. Regensburg 1926, Josef Habbel.

FELIX BAUMHAUER: STATION IV. BAMBERG, DOM

FELIX BAUMHAUER: STATION V. BAMBERG, DOM



FELIX BAUMHAUER: STATION X. BAMBERG, DOM

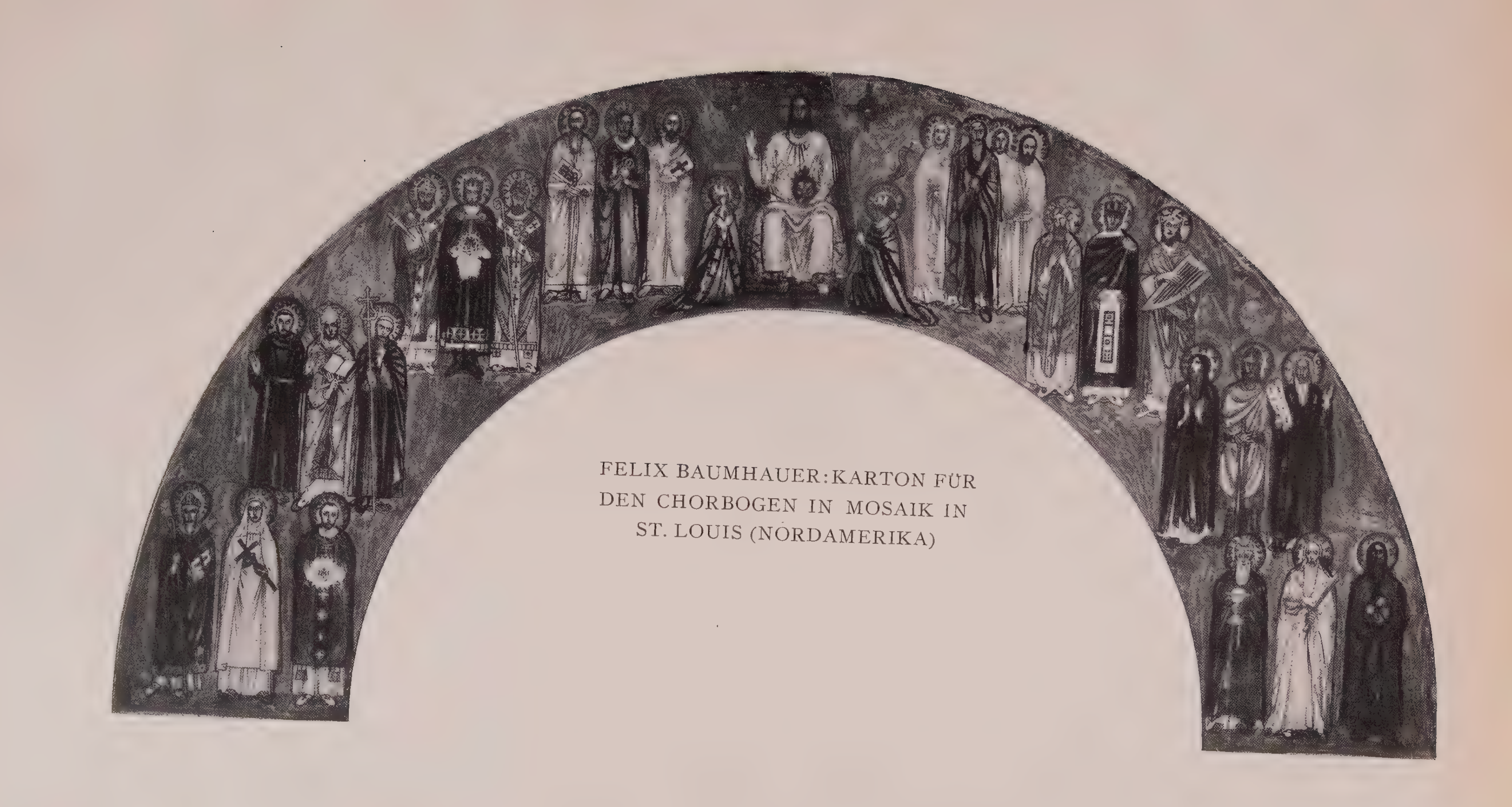
FELIX BAUMHAUER: STATION XIII. BAMBERG, DOM

kommt das Religiöse noch nicht zu jener wesenhaften Durchschlagskraft, die das Ideal der christlichen Kunst ist.

Damit habe ich indirekt bereits angedeutet, nach welcher Richtung hin sich Baumhauer im letzten Jahrzehnt entwickelt hat. Es wird heute von aufstrebenden Kräften manches Gute an christlicher Kunst geschaffen, tüchtige Werke voll Ausdruck und Empfindung, kaum einer aber hat das Geheimnis einer heiligen hieratischen Kunst so zu entschleiern gewußt wie Baumhauer. Er strebt das gleiche Ziel an, wie seinerzeit Desiderius Lenz, aber mit ganz anderen moderneren Mitteln. Wir müssen weit in die Jahrhunderte zurückschreiten, bis wir den gleichen Geist einer wahrhaften, durch und durch innerlichen christlichen Kunst wiederfinden. Rußland hatte ihn am längsten bewahrt, aber auch dort unterlag er den Einflüssen des Westens; das Naturhafte siegte über das Metaphysische, Überweltliche, und der christliche Gedanke wurde so wesenhaft herabgewertet. Und was das Bedauerlichste ist: man empfand diese Herabwertung gar nicht mehr, hielt die Naturnachahmung vielmehr für einen gewaltigen Fortschritt, was sie unter einer bestimmten Rücksicht ja auch in der Tat war, nur nicht in Rücksicht auf das Religiöse. Auch heute hat sich die Erkenntnis des wahren Sachverhaltes noch lange nicht allgemein durchgerungen. Die weitesten Kreise haben sich in die naturalistische Auffassung so sehr festgebissen, daß sie von ihren Unzulänglichkeiten für den Ausdruck des Religiösen keine Ahnung haben, ja jedem Reformversuch mit fanatischem Eigensinn widerstehen, auch wenn sie sonst noch so sehr für die Erneuerung des liturgischen Geistes schwärmen. Sie sind blind für die Zusammenhänge, die zwischen dem Geiste der Liturgie und dem Geiste einer tiefreligiösen Kirchenkunst obwalten. Andere haben wohl erkannt, daß die Natur, auch die im klassischen oder nazarenisch-romantischen Sinn idealisierte Natur, vor den Tiefen des religiösen Gedankens haltmacht; auch sie streben weg vom naturalistischen Formprinzip, aber sie gefallen sich in allen möglichen, mehr oder minder krankhaften subjektiven Auffassungen, die vom altehrwürdigen christlichen Gedankengut ebensoweit oder noch weiter entfernt sind, als die Gebilde der herkömmlichen religiösen Kunst, die wenigstens noch das eine Gute hat, daß sie vom Volk als Anreger religiöser Empfindungen geschätzt werden. Baumhauers Kunst dagegen ist von jeher eine kerngesunde Kunst gewesen, die nichts weiß von kranken Nerven und kranken Stimmungen, eine Gemeinschaftskunst, weil sie religiöse Gedanken stets so ausspricht, wie sie im gläubigen Herzen leben.

Unter den neueren Werken des Meisters sind außer einer Anzahl kleiner farbiger Skizzen die großen Kirchenfenster für Worms, der Kreuzweg für den Bamberger Dom, die Kartons für die Mosaiken in der Kathedrale von St. Louis, ausgeführt von den vereinigten Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik Puhl, Wagner & Heinersdorff in Berlin-Treptow, sodann die Aspismalerei in der Züricher Herz-Jesu-Kirche und ein Tafelbild (Altarblatt) mit der Darstellung des Herzens Jesu für den Dom von Chur zu nennen. Einige dieser Werke müssen wir näher betrachten.

Eine durch und durch originelle Lösung des schwierigen Kreuzwegproblems hat der Künstler in den vierzehn Stationen gefunden, die nun den Dom von Bamberg schmücken. Aber die Lösung bedeutete für den Künstler selbst einen harten und dornenvollen Kreuzweg. Wer heute vor den fertigen Bildern steht, die uns so sorglos hingeworfen erscheinen könnten, wird kaum ahnen, welch angespannte geistige Kraft dahintersteckt, wie viele Versuche ganz verworfen oder wesentlich umgestaltet wurden, bis das Werk seinen heutigen Charakter erhielt. Da gibt es keine Nebensachen mehr. Während in dem obenerwähnten Zyklus von Aquarellen aus dem Leben Jesu landschaftliche und andere gegenständliche Hinter- und Vordergründe noch eine bedeutende Rolle spielen, fehlt das alles hier gänzlich. Alles ist auf den wesentlichen Vorgang konzentriert, und dieser selbst ist nicht so sehr als geschichtliches Ereignis geschildert, sondern zu einer symbolhaften Bedeutung erhoben. Diesem erhabenen Ziel wird selbst, wo es nötig ist, das Naturmögliche geopfert. Ein Naturalist würde z. B. beim Anblick des Gekreuzigten auf der zwölften Station beleidigt ausrufen: »Aber das ist ja ganz unmöglich, daß ein ans Kreuz Geschlagener in solcher Stellung hängen kann!« Er hätte von seinem Standpunkt aus ganz recht. Der Künstler aber hat durch die sanften Wellenlinien, die durch den Körper des Herrn gehen, das rührend geduldige, in den Willen des Vaters ergebene Opferlamm darstellen wollen, und niemand, der sich unbefangen in das Bild einlebt, wird sich dem tiefen Eindruck dieses bildgewordenen Gedankens entringen können. Die Gestalt der seligsten Jung-



FELIX BAUMHAUER: KARTON FÜR DEN CHORBOGEN IN MOSAIK IN ST. LOUIS (NORDAMERIKA)

frau auf der vierten Station könnte auf den ersten Blick verkrampft erscheinen. Wer genauer zusieht, wird finden, daß sie nur vom leisen Beben unsagbaren Schmerzes durchzittert ist. Das Antlitz ist zum Himmel erhoben, von wo die übernatürliche Kraft zum Dulden kommt, ein Symbol christlicher Leidensgesinnung. Und kündet die eingeknickte Gestalt des Herrn bei der Kleiderberaubung nicht deutlicher als es durch andere naturalistische Mittel möglich wäre, das Aufzucken verletzten Schamgefühls? Freilich darf man solche Bilder nicht oberflächlich beschauen; sie enthüllen ihren tiefen Sinn erst dem, der sich betrachtend in sie versenkt.

Die meisten Kreuzwege erzählen uns in epischer Breite den geschichtlichen Vorgang. Wie oft bleibt da unser Blick an Nebenfiguren hängen, die für den religiösen Gedanken bedeutungslos, wenn nicht störend sind. Baumhauer hat die Gefahr einer solchen Verzettelung der Aufmerksamkeit von vorneherein beseitigt, indem er die Figurenzahl, wo nur immer möglich, auf zwei beschränkte. Für eine harmonische Raumfüllung waren damit freilich große Schwierigkeiten gegeben, die selbst einem so formgewandten Künstler zu schaffen machten, zumal das Geistige, Seelische stets die Oberhand behalten mußte und leere Rhythmen zu vermeiden waren. Beim Bild der weinenden Frauen spüren wir förmlich die Erleichterung von den Fesseln der Zweifigurigkeit. Gleichwohl möchten wir die Stationen nicht anders wünschen als sie geworden sind; denn der Künstler wußte auch bei einer solchen Beschränkung jeder Einförmigkeit aus dem Wege zu gehen und reiche Abwechslung in die Silhouettenwirkung zu bringen. Die Schwerpunkte wechseln, liegen bald in der Mitte, bald außerzentral, bald (besonders sinnvoll in den drei Fällen) unten. Selbst diagonale oder gar doppeldiagonale Bewegung der Kompositionsmassen fehlt nicht (erster Fall, Kleiderberaubung), ohne in barocke Unruhe zu verfallen. Alles ist möglichst einfach und gestrafft; das Gefältel der Kleider läuft in parallelen oder strahlenförmigen Zügen, mehr angedeutet als ausgeführt, Richtungsmotive werden kontrapunktiert und so besonders unterstrichen, wobei es dann allerdings vorkommen mag, daß dem rechnenden Verstand ein vielleicht zu großer Einfluß gestattet wird. Die mächtig schwingende Kurve in der Henkergestalt bei der Annagelung z. B. soll uns offenbar die Gewalt des niedersausenden Hammers besonders eindringlich empfinden lassen. Ob die Absicht wirklich ganz formgeworden ist?

Farbig ist der Kreuzweg außerordentlich diskret gehalten, nicht bloß in Rücksicht auf die altersgrauen Steinwände des Bamberger Doms, sondern auch in Rücksicht auf das Thema der Leidensgeschichte, dem starke Farbigkeit widerstrebt. Die tonige Grundlage bleibt Grau. Grau ist der Hintergrund, selbstverständlich nicht ein glatt aufgepinseltes Grau; der Ton ist vielmehr die optische Resultante zahlreicher Farbflecken und Farbstriche. Bei den Figuren herrscht fast immer der Zweiklang: Rotbraun (Christus), helles Graublau (die Nebenfigur). So in den ersten neun Stationen. Bei der zehnten und elften Station ist als Gegensatz zu dem hell gehaltenen Christus die Kleidung des Henkers dunkel blaugrün, bei der zwölften Maria blau, bei der dreizehnten blau mit rotem Unterkleid, bei der vierzehnten der eine Leichnamsträger rotbraun, der andere mit blauschwarzem Ober- und hellem graublauem Unterkleid. Alle diese Farben sind stark zurückgehalten und durch die schwarz gezogenen Konturen in der Art der alten Freskotechnik noch mehr abgedämpft. Nur die zinnoberroten Kreuzenden am Heiligenschein stellen einen stärkeren Akzent. Trotz dieser Zurückhaltung verklärt ein weiches opalisierendes Farbenschimmern alle diese Bilder. Man muß diese Technik etwa mit der malerischen Technik eines Karl Caspar vergleichen. Baumhauer schneidet die Form scharf und zeichnerisch heraus, Caspar gewinnt sie in echt impressionistischer, weichtoniger Technik, aus der Farbe. Für monumentale Aufgaben ist die Baumhauersche Technik ohne Zweifel vorzuziehen, weil sie klar und bestimmt sagt, was zu sagen ist. Die Schrift hat der Künstler sehr wirksam über die seitlichen und oberen Ränder der Bilder gelegt. Das mutet ebenso altertümlich wie modern an. Die Buchstaben sind da nicht mit der Gewissenhaftigkeit und Regelmäßigkeit des Kalligraphen hingeschrieben, sondern in freiem künstlerischem Zug, so daß sie nicht als artfremdes Element wirken, sondern in den Schwingungen des Ganzen aufgehen, das von fast altchristlicher Schlichtheit, Herbheit und Feierlichkeit ist.

Von hier bis zur Apsismalerei in der Züricher Herz-Jesu-Kirche ist nur noch ein Schritt. Was im Kreuzweg vorbereitet ist, wurde hier bis in die letzten Folgerungen getrieben. Mit unentwegter Folgerichtigkeit wurde nun der reine Typus einer streng hieratischen Anbetungskunst geschaffen. Die Wirkung des kühnen Pfadfinderwerkes ist



FELIX BAUMHAUER: HERZ JESU



FELIX BAUMHAUER: APSIS IN DER HERZ-JESU-KIRCHE ZU ZÜRICH

derart, daß es einem beim Betreten der Kirche fast den Atem verschlägt und man einer geraumen Weile bedarf, um die nötige Sammlung zu gewinnen. Dann aber enthüllt uns das Werk immer wieder neue Schönheiten geistiger Art. Man wird es aber unter diesen Umständen begreifen, daß die Arbeit des Meisters weite Kreise, die bisher die Kunst, auch die christliche, nur als Schmeichlerin kannten, und mannhaft ehrliche Worte von ihr nicht gewohnt waren, vorerst in den Zustand der Fassungslosigkeit versetzte. Man darf jedoch mit Sicherheit erwarten, daß den Willigen unter ihnen sich über kurz oder lang die mystische Inbrunst des Werkes erschließen wird, wo sich doch selbst die Amerikaner an die strengen Baumhauerschen Mosaiken in St. Louis überraschend schnell gewöhnt haben.

Die Züricher Herz-Jesu-Kirche ist ein dreischiffiger romanischer Bau, dessen Innenraum einen Maler wohl locken kann, leider mit einer üblen Holzdecke, die einmal, wenn



FELIX BAUMHAUER: VARIANTE FÜR ZÜRICH (SKIZZE)

die Kirche fertiggemalt ist, anders harmonisiert werden müßte. So wie sie jetzt ist, bildet sie in ihrer charakterlosen fettigen Farbe einen unangenehmen Kontrast zur Baumhauerschen Malerei. Für die Apsis war früher eine Kopie der Raffaelschen Disputa geplant. Der Gedanke war in sich schon so unglücklich wie möglich, ganz abgesehen davon, daß sich ein Flachbild nicht in eine Apsiswölbung übertragen läßt. Dem jetzigen Pfarrherrn ist es zu danken, daß der Plan endgültig begraben wurde und der weite Weg von Raffael bis zum modernen Meister zurückgelegt werden konnte. Dieser Mut sei ihm unvergessen.

Über einem marmorierten Sockel mit breiten senkrechten grünschwarzen Adern erhebt sich in der Mitte über dem Tabernakel, einem stilisierten, oben abgezackten Hügel vorgelagert, das Kreuz mit dem angenagelten Herrn. Hinter dem Hügel taucht in mächtiger imposanter Erscheinung Gottvater auf, der seine Arme über die Querbalken des Kreuzes ausbreitet. Über dem Haupte Gottvaters schwebt die Taube des Hl. Geistes; vier Engel und vier Cherubköpfchen sind in symmetrischer Anordnung am Firmament verstreut. Zu Füßen des Kreuzes stehen oder knien auf beiden Seiten je fünf Heilige, auf der Evangelienseite Longinus, der mit seiner Lanze die Seitenwunde des Herrn öffnet, die seligste Jungfrau, Maria Salome, Margareta Maria Alacoque, Johannes der Täufer, auf der Epistelseite Maria Magdalena, der Evangelist Johannes, Joseph von Arimathäa, Franz von Assisi



FELIX BAUMHAUER: VARIANTE FÜR ZÜRICH (SKIZZE)

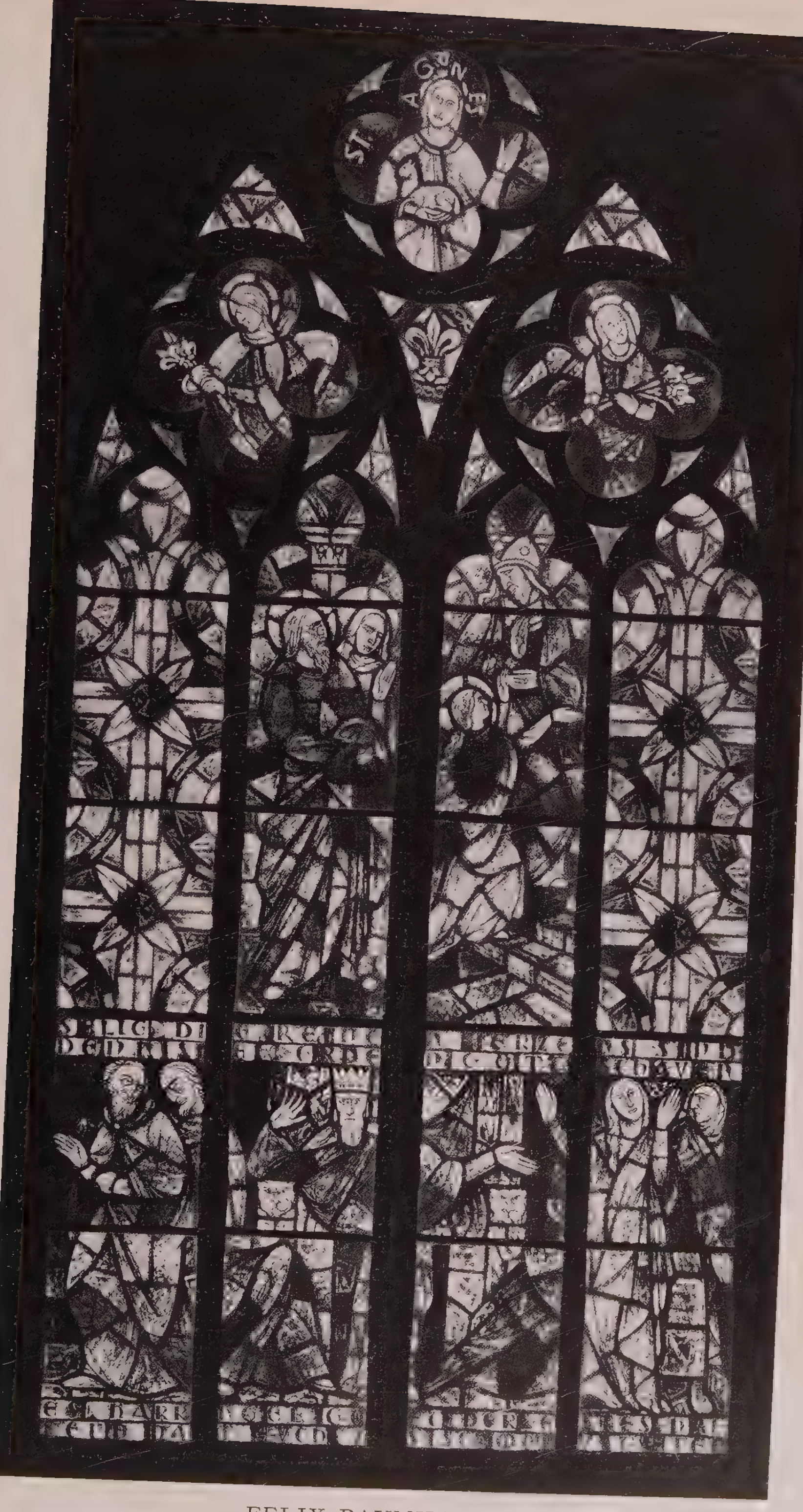
und die andere Maria. Keinerlei Handlung verbindet diese Heiligen miteinander; jeder betet und leidet für sich. Dramatische Spannungen sind mit der feierlich mystischen Ruhe und Erhabenheit, die unsere ehrwürdige Liturgie durchzieht, unvereinbar, oder vielmehr: die stilistische Einheit zwischen Kultus und Kunst erfordert auch von dieser ein stilles gesammeltes Wesen und ausgeglichene Form. Daß die Kirche diese Stileinheit nie urgierte, sondern die Sprache der Zeitkunst in jeder nur würdigen Form zuließ, daß sie nur den Kern ruhen, die peripherischen Formen schwingen ließ, zeugt von ihrer Weisheit und Weitherzigkeit. Um so mehr aber dürfen wir uns freuen, wenn die Kunstabsichten einer Zeit sich der Liturgie annähern[1]).

Die Idee, die der Darstellung zugrunde liegt, ist die des Gebetes, das der Priester während der hl. Messe bei der Opferung des Hostienbrotes spricht: »Nimm an, heiliger Vater, allmächtiger ewiger Gott, diese unbefleckte Opfergabe, die ich, dein unwürdiger Diener, dir, meinem lebendigen und wahren Gott darbringe für meine zahllosen Sünden, Beleidigungen und Nachlässigkeiten, für alle Umstehenden, für alle Lebenden und ver-

[1]) Unsere Abbildungen der Apsismalerei sind leider nur schwache Anhaltspunkte für den Leser und fälschen die Tonverhältnisse. Nur vom rhythmischen Gefüge und vom abstrakten Gedankengehalt vermitteln sie ein brauchbares Bild.



FELIX BAUMHAUER: FARBSKIZZE EINES »JÜNGSTEN GERICHTS«



FELIX BAUMHAUER:
GLASFENSTER FÜR DEN DOM ZU WORMS

storbenen Christgläubigen, auf daß es mir und ihnen heilsam sei fürs ewige Leben. Amen.« Der Heiland am Kreuz ist die Opfergabe, Gottvater nimmt sie mit Wohlgefallen entgegen, die Heiligen sind die Stellvertreter der Christenheit.

Die zahlreichen Studien (vgl. unsere Abbildungen), die der Künstler für dieses bedeutsame Werk gemacht hat, bekunden, daß er sich die Arbeit nicht leicht werden ließ. Selbst während der Ausführung wurden noch manche nicht unwesentliche Änderungen vorgenommen. Spuren davon sind bei genauem Zusehen noch jetzt am fertigen Werk zu finden. Es muß aber einer unverständigen Laienkritik gegenüber gesagt werden, daß sie die Harmonie nicht im mindesten stören. Solche Dinge sehen wir auch bei alten Meisterwerken.

Es wäre ein leichtes, allerlei struktive Elemente aus der Komposition loszuschälen, wie Dreiecke, konzentrische Kreislinien. Darauf kommt es aber nicht an; es wäre nicht einmal gut, wenn sich derartige Schemen allzusehr aufdrängten. Worauf es ankommt, ist, daß diese an sich kalten mathematischen Gesetzlichkeiten im Werke selbst zum Klingen gebracht sind.

Mächtig, den Raum beherrschend und in strengster Stilisierung erhebt sich die Gestalt Gottvaters in der Mitte der Apsis, in einem Größenverhältnis, das ein Vielfaches der anderen Figuren beträgt. Solche Maßunterschiede hätten bei einer naturgebundenen Kunst kein Daseinsrecht; nur wo die Kunst Höheres anstrebt und über das Weltwirkliche hinauswill und dem Ziel entsprechend ihre Mittel formt, sind sie am Platze und führen die Seele des Beschauers in die Sphäre des Übernatürlichen. Baumhauer hat damit dem theozentrischen Grundgedanken klaren und überzeugenden Ausdruck gegeben. Ergreifend ist die Gestalt des Gekreuzigten in ihrer so einfach großen Durchbildung, ergreifend auch die mannigfachen Abschattierungen des Schmerzes in der Gruppe der Heiligen. Leider standen für diese Einzelheiten keine brauchbaren Abbildungen zur Verfügung. Mit Worten allein lassen sich solche Feinheiten nicht anschaulich machen.

Das Werk ist in Keimschen Mineralfarben gemalt, mit jener Freiheit und Großzügigkeit im Technischen, die wir bei Baumhauer gewohnt sind. Er wird nie kleinlich und hat den flächenhaften Charakter sorgfältig gewahrt. Plastische und perspektivische Wirkungen, wie sie in der üblichen Kirchenmalerei so beliebt sind, wird man vergeblich suchen. Das Blau des Hintergrundes ist nicht eine Anstreicher-, sondern eine Künstlerarbeit; es tremoliert und vibriert wie der seelenvolle Ton eines tüchtigen Sängers oder Geigenspielers. Das Grau des Untergrundes wird nicht radikal zugedeckt, sondern muß seinen Eigenklang mit dem Klang des Blau mischen. Seine volle Wirkung wird die Farbe des Firmamentes erst zeigen, wenn einmal die ganze Kirche ausgemalt ist. Der Mantel Gottvaters ist rot und technisch ebenso behandelt wie das Blau des Himmels. Nur ein tüchtiger Künstler, der auch die leisesten Nuancen gegeneinander abzuwägen versteht, konnte die Klippen vermeiden, die in der Zusammenstellung von Blau und Rot in so großen Flächen liegen. Um sie zusammenzubinden, tragen auch die übrigen gedämpften Farben des Werkes ihren Teil bei.

Die neueste Schöpfung des Meisters ist das Altarblatt für den Dom in Chur mit der Darstellung einer sitzenden Herz-Jesu-Figur. Ein Altarbild steht unter anderen Bedingungen als ein monumentales Wandbild. Mit Recht hat darum der Künstler in diesem Fall das Strenge gemildert, ohne in die übliche Modellkunst zu verfallen. Das Werk hat Stil, und darum empfinden wir das Herz auch nicht als Fremdkörper, wie bei naturalistischen Darstellungen, um so weniger, als es hier eine Lichtquelle bildet, die ihren Strahlenschimmer bis an die Bildränder wirft. Ich wüßte keine Behandlung des gleichen Themas, wo sich Kunst und Andachtszweck so freundschaftlich die Hand reichen.

Unter den kleineren farbigen Entwürfen, von denen unsere Abbildungen eine Anzahl zeigen, sind wahre Perlen künstlerischer Erfindung und farbigen Feingeschmackes. In solchen Dingen hat Baumhauer eine besonders glückliche Hand. Ich möchte hier nur über das Jüngste Gericht einige Worte sagen. Es ist das eine Auffassung, die von der Auffassung eines Michelangelo, Rubens, Cornelius durch eine ganze Welt getrennt ist. Baumhauer will nicht schildern, sondern gestaltet einen Ikon im besten Sinne des Wortes, der das Thema wesenhaft religiös faßt und aller Säkularisierung entrückt. Der Heiland als Richter ist nicht mehr eine Person unter vielen anderen, sondern das alles überragende Zentrum der Komposition, demgegenüber die Gerichtsszenen selbst und die Heiligen des Himmels nur Rahmenwerk bedeuten.

Daß doch der Sinn für eine solche ganz ins Geistige gerückte christliche Kunst wiedererwachte! Der Hemmungen sind noch so viele; das wissen alle, die im Kunstleben stehen. Was wir durch aufklärende Worte immer wieder versuchen, hat Baumhauer durch künstlerische Taten geleistet. Möge es dem unermüdlichen Künstler vergönnt sein, in den weiteren Jahrzehnten seines Lebens den bereits vollbrachten noch viele anzureihen und auch fernerhin bahnbrechend und befruchtend zu wirken.

Rundschau

IM STREITE DER ZEIT

Rechts oder links in der Kunst?

Eine Antikritik

Seit die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst« und damit die mit ihr zusammenhängende Zeitschrift »Die christliche Kunst« vor mehr denn Jahresfrist eine äußere Wandlung in Vorstandschaft wie Redaktion vorgenommen hat, mußte aus inneren Gründen, um aus gewissen Einengungen der letzten Jahrzehnte herauszukommen, auch ein bewußteres Vorgehen in künstlerischen Dingen folgen. Was dazu prinzipiell zu sagen ist, findet man im Heft 4/5 des Jahrgangs XXI (1924/25), S. 65 ff. in dem Aufsatz des Unterzeichneten: »Das Problem der christlichen Kunst.« Die dort vertretenen Ideen waren kein schnell zusammengestelltes Programm mit vielen idealistischen Versprechungen, sondern versuchten, das ganze Problem in seiner ungeheuren Schwierigkeit historisch wie modern, künstlerisch wie religiös, gesellschaftlich wie zeitlos aufzurollen, wie es sich dem Verfasser nach jahrelanger Beschäftigung mit diesen Fragen an einem Zentralpunkt deutscher christlicher Kunst aufdrängte. Diesen Darlegungen kann auch heute noch nicht Wesentliches hinzugefügt werden und deshalb seien sie vor allem denjenigen werten Briefschreibern zum nochmaligen Lesen empfohlen, die aus einer eingeengten Stellungnahme ohne jede Verantwortlichkeit glauben, nur von der Kenntnis klischierter Abbildungen mit bewußter Negierung jeglichen Begleittextes die schwierigsten kunstpolitischen Fragen lösen zu können. Vielleicht werden sie aus den damaligen Ausführungen ersehen, daß das Problem schwieriger ist, als daß man es aus einem einzigen Gesichtswinkel lösen kann.

Die heutige Stellungnahme der verantwortlichen Männer in der Leitung der Unternehmungen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« befriedigt laut vielen Kritiken nach beiden Seiten nicht, den einen scheint sie stockreaktionär, den anderen ultraradikal. Scharf machte sich dies in der Beurteilung der Ausstellung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« anläßlich der »III. Biennale« zu Rom, Frühjahr 1925, bemerkbar, der ersten Ausstellung im Ausland, der die Gesellschaft Folge geleistet. Das kritische Echo darauf war neben zwei wohlwollenden Besprechungen in der »Münchener Zeitung« (Nr. 171 vom 23. Juni 1925) und in der »München-Augsburger Abendzeitung« (Nr. 90 vom 1. April 1925), wo es zum Beispiel heißt: »jedenfalls das Beste und Künstlerischste . ., was hier an religiöser Kunst zu sehen ist«, ein äußerst scharf ablehnender Aufsatz in der »Köln. Volkszeitung«, den in seiner temperamentvollen Art Prof. Dr. Fritz Witte, Direktor des Kölner Schnütgenmuseums, geschrieben hat (Nr. 280 vom 18. April 1925) und ein kritisch tadelndes, aber im Grunde, wie ich es empfinde, doch wohlwollend mahnendes Referat im »Hochland«, das sein Herausgeber, Prof. Karl Muth, verfaßt hat. (Hochland XXIII [1925/26], 1. Heft, S. 126 ff.)

Den dort aufgestellten Vorwürfen ist im allgemeinen berichtigend Folgendes entgegenzuhalten. Die »D. G. f. chr. K.« wurde im Juli 1924 von der Leitung der »III. Biennale Romana«, die sich völlig in Händen der italienischen Regierung und der römischen Künstlerschaft befindet, eingeladen, sich als solche bei der Ausstellung in Rom in einem kleineren Saal zu beteiligen. Im Jahre 1925 sollte München besonders berücksichtigt werden, dafür sollte 1927 an eine westdeutsche Stelle herangetreten werden, wie 1923 vor allem Berlin an die Reihe gekommen war. Obwohl gerade damals sich die »D. G. f. chr. K.« wegen der schweren Krisis in der Vorstandschaft in einer Zeit der heftigsten Gärung befand, glaubte sie diese Einladung nicht abschlagen zu dürfen, sondern sagte als geschlossene Gesellschaft, nicht etwa als Vertreterin sämtlicher deutscher Künstler, die sich mit christlicher Kunst befassen, zu. Sie hat alle Künstler, die sich ihr angeschlossen, eingeladen, auch die norddeutschen. Wenn sich so wenig von diesen letzteren daran beteiligt (wie schon in »Christl. Kunst« XXI [1925], Beilage S. 41 konstatiert war), so trägt nicht die Leitung die Schuld. Ein Werk eines bisher nicht der Gesellschaft angehörigen Künstlers wurde als geeignet zugelassen, Werke eines anderen Künstlers konnten nicht berücksichtigt werden, da er erklärte, daß er sich einer Künstlerjury nicht unterwerfen könne und deshalb auch nicht Mitglied werden wolle, Werke eines dritten Künstlers, die erst in Rom zu besichtigen waren, wurden von unserem nach Rom entsandten Vertreter als nicht geeignet abgelehnt. Ausdrücklich sei gegenüber der Behauptung Muths festgestellt, daß von kirchlicher Seite weder in Rom, noch in Deutschland die Gesellschaft zur Beteiligung aufgefordert wurde. Wer die Verhältnisse in Rom zwischen Vatikan und Quirinal kennt, weiß, daß keine einzige kirchliche Stelle in einer Sache vermittelt, bei der die italienische Regierung beteiligt ist. Wir haben deshalb nur mit den Vertretern der italienischen Regierung zu verhandeln gehabt.

Wenn die Ausstellung auch nach meiner Meinung nicht so ausgefallen ist, wie es den in Deutschland zur Verfügung stehenden Kräften entsprechen würde, so liegt dies daran, daß die »D. G. f. chr. K.« bis zu jener Zeit nur zu lange in einer starken Verengung verharrt war. In den krisenhaften Monaten des Jahres 1924 war es weder zeitlich noch organisatorisch möglich, das nötige neue Blut zuzuführen, viele hielten sich noch mißtrauisch zurück, außerdem waren die Künstler durch die Inflationszeit von größeren monumentalen Stücken entblößt. Der geringe zur Verfügung stehende Raum, ein einziger Saal, machte es nicht möglich,

weitere Künstler einzuladen. Eine wirklich große Schau deutscher christlicher Kunst müßte wohl schon organisatorisch ganz anders aufgebaut werden, so daß in jedem Zentrum christlicher Kunst in Deutschand ein kleiner Kreis Befähigter in längerer Sicht die nötige Vorbereitung und Auswahl träfe. In Rom war schließlich nur für eine Gruppe Raum, sowie auch die profane deutsche Kunst in Rom nur durch zwei Münchner Künstlerorganisationen vertreten war. Gerade den dankenswerten Anregungen von Prof. Muth, daß die »D. G. f. chr. K.« aus einer nur vereinsmäßigen Enge herauskommen müsse, will die neuere Entwicklung der »D. G. f. chr. K.« gerecht werden, weil sie von sich aus darangeht, den wenigen Zentren christlicher Kunst soviel Freiheit einer eigenen Entwicklung zu verschaffen, daß alle Bestrebungen zur Geltung kommen können. Ob dieser neuen Stellungnahme die scharf trennende Absicht Wittes gerecht wird, »daß es in Deutschland . . . zwei Heerlager gibt, die, ohne sich zu bekämpfen in verderblichem Streite getrennt nebeneinanderher marschieren: »München mit der ‚D. G. f. chr. K.' und das, was nicht auf Münchens Fahnen schwört, hauptsächlich der Norden« oder die andere Meinung Wittes, »daß zwischen Nord und Süd sich eine große Kluft auftut«, muß man wohl füglich bezweifeln, um so mehr als hier von einer der Wirklichkeit keineswegs entsprechenden Voraussetzung ausgegangen wird. Weder ist München der Hort einer Reaktion und eines verknöcherten Traditionalismus, noch ist der Norden in seiner ganzen Linie einheitlich für eine absolut radikale Lösung. In München ist eine ganze Reihe von mittleren und jüngeren Kräften fortschrittlicher Richtung tätig, die seit über einem Jahr wissen, daß sie auch innerhalb der »D. G. f. chr. K.« zu Wort kommen können und zu Worte gekommen sind. In einem fast regelmäßigen Wechsel bringt die Münchener »Galerie für christliche Kunst« Werke von älteren wie jüngeren Künstlern und in der letztjährigen Jury der »D. G. f. chr. K.« haben gerade Künstler, die häufig im Übereifer als reaktionär verschrien werden, sich für fortschrittliche Werke jüngerer eingesetzt. In dieser praktischen Zusammenarbeit hat sich in München die Möglichkeit erwiesen, daß viele persönliche Spitzen in der gegenseitigen Stellungnahme beseitigt werden können. Andererseits ist auch nicht in Norddeutschland oder auch nur in den Rheinlanden ein einheitliches Wollen vorhanden. Von dortigen Künstlern wie Kunstfreunden wissen wir durch mündliche wie schriftliche Mitteilungen, daß dort die Meinungen mindestens ebenso geteilt sind wie in Süddeutschland, daß man dort die Problematik der heutigen Lage ebenso stark empfindet, daß die gegenseitigen Anfeindungen mindestens von derselben Schärfe sind. Wenn nun behauptet wird, daß daran die frühere Stellung der »D. G. f. chr. K.« vor allem deshalb schuld sei, weil sie ihre norddeutschen Mitglieder nicht richtig geführt und erzogen habe, so ist darauf wohl zu erwidern, daß die norddeutschen Mitglieder von anderen Bestrebungen in ihrer nächsten Umgebung doch auch genügend, sogar durch Augenschein, Kenntnis hatten, daß aber gerade diese Werke sie nicht zu einer andern Überzeugung bringen konnten, der Grund ihrer Stellungnahme demnach wo anders liegen muß.

Prof. Witte meint: »Unsere ganz Starken hätten in Rom erscheinen müssen« . . . »In hundert Werkstätten arbeiten kämpfend unsere Besten am Besten.« . . . »Es ist dringend notwendig, das . . . . auch baldigst in einer umfassenden Ausstellung zu zeigen.« Ich bewundere den Optimismus, der sich in diesen Worten kundgibt, ich bewundere ihn um so mehr, als Prof. Witte doch selbst weiß, wie wir alle nach diesen »Besten« Ausschau halten, wie wir, wenn wir einen von ihnen fast schon entdeckt zu haben glauben, nur zu häufig in der nächsten Arbeit des eben Entdeckten finden, daß der Heros der neuen Kunst doch nicht vorhanden ist. Die Süddeutschen, denen es um die Sache, um die deutsche christliche Sache zu tun ist, nicht um eine Koterie, einen partikularistischen Ehrgeiz, werden neidlos den Norddeutschen die Siegespalme reichen, wenn diese eine umfassende Ausstellung der »ganz Starken«, der »Besten« hinstellen werden, die allerdings nicht nur einen Konventikel von Kritikern, die sich den Ball geschickt von einer Zeitung zur andern zuwerfen, sondern all die, die guten Willens und geschulten Auges sind, überzeugt, daß das Heil schon vorhanden ist, um das wir ringen und streben. Herr Professor Witte, wir warten auf diese Ausstellung und Sie sollen keinen verärgerten, sondern einen objektiven Kritiker dieser Ausstellung an mir finden!

Nur noch eine Bemerkung zur »Römischen Ausstellung«. Professor Witte meint: »Wären die Norddeutschen aufmarschiert, in Rom hätten sie manchen Widerspruch vernommen. Nicht von maßgebender Seite. In Rom will man Gutes, will man deshalb auch Neues.« Und von eben dieser deutschen Ausstellung, die Witte so gar nicht modern, so ganz traditionell findet, schreibt die »Arte cristiana« XIII (1925), S. 306: »Qui abbandano quelle sculture e quelle pitture avanguardiste che, come ho gia detto, sono inconciliabile con l'arte sacra.« (Hier überragen die überfortschrittlichen Skulpturen und Gemälde, welche, wie gesagt, unvereinbar mit der christlichen Kunst sind.) Was würden wohl die Italiener, die nicht nur in dieser Zeitschrift, sondern auch nach mündlichen Nachrichten, in unserer sicher gemäßigten Abteilung schon manches bedenklich gefunden, gesagt haben, wenn wir mit den radikalen deutschen Expressionisten aufgetreten wären? Es muß dies sicher kein Maßstab für uns sein, aber es soll beweisen, daß auch hierin sich nicht die Meinung Professor Wittes mit der Wirklichkeit deckt.

Der Verlag der Zeitschrift hat einem Teil der Auflage des Heftes 5 einen Fragezettel beigelegt, um die Meinung der Leser zu erfahren »über die verschiedenen Kunstströmungen der gegenwärtigen Periode, unter ganz besonderer Berücksichtigung der von unserer Zeitschrift wiedergegebenen Kunstwerke«. Es ist eine stattliche Anzahl von Antworten eingelaufen von allen Ständen und Lebensaltern, von Nord und Süd. Ablehnung, Zustimmung und Vorbehalt halten sich fast völlig die Wage. Das Seltsame bei den teilweise sehr schroffen Ablehnungen scheint mir zu sein, daß die Anhänger einer absolut konservativen, wenn nicht reaktionären Richtung der Meinung sind, die christliche Kunst müßte naturalistisch sein, wie einer sogar mit dieser Formulierung fordert. Seltsam, Vertreter der spiritualistischsten Religion, des katholischen Christentums, das zahllose supranaturalistische Geheimnisse in sich birgt, glauben, daß dem Wesen dieser Religion eine rationalistisch-naturalistische Kunstform entsprechen müsse, während die Zeiten der Katakomben, der Basilika, der Romanik, Gotik und des Barock geradezu antinaturalistisch aus geistigen Gründen schaffen zu sollen meinten! Und ebenso beschämend, daß derartige Kritiker glauben, eine Zeitschrift für christ-

liche Kunst müsse nur einlullende, sentimentale Kunst bringen, wie man sie zwischen Mittagessen und Kaffee zur angenehmen Behaglichkeit konsumiert, heute zu einer Zeit, wo das ganze geistige Leben Deutschlands in Gärung ist, und wo eine Welle davon schließlich auch zur Kunst hinübergehen muß, auch zur christlichen, da dies doch auch unserer sozialen und Jugendbewegung erlaubt ist.

Ein Pfarrer, der glaubt »albern geschrieben« zu haben und deshalb um den »großen Papierkorb« bittet, hat gerade in seiner echt christlichen Bescheidenheit das Richtige von dem, was wir in der Zeitschrift wollen, getroffen. Er schreibt: »Es gefällt mir, daß die neue Kunstrichtung zur Geltung kommt, damit die von der Zentrale entlegenen Freunde der religiösen Kunst auch wissen, was ungefähr produziert wird.« Ja, das ist unser Willen, unsere Aufgabe, unsere Pflicht. Es wäre für uns vielleicht auch angenehmer und momentan bequemer, wenn wir uns einer Richtung verschrieben. Wir müssen aber unsere Leser unterrichten, was unter jungen, religiös denkenden, fühlenden und strebenden Künstlern vorgeht, wir müssen die Brücke bauen für die nur allzu nahe Zeit, wo unsere bisherigen, bekannten Künstler nicht mehr auf dem Plan stehen werden, wir müssen den jungen Kämpfern Möglichkeit geben, sich in eine Gemeinschaftskunst einzuleben und das womöglich, bevor sie verhungert sind. Mit billigen Schlagworten, wie »revolutionäre, bolschewistische« Kunst tut man unsere Jungen nicht ab. Es steckt Gott sei Dank mehr gesunder Kern in ihnen, mehr Können, als wie manche glauben, nicht etwa nur »Pfuscherei« und »Schmiererei«. Unsere Zeit ist nun einmal in der Gärung. Sollen vielleicht unsere Jungen die Schlafhaube über die Ohren ziehen, um nichts vom Lärm der Jetztzeit zu hören? Muß der Prediger auf der Kanzel nicht auch einen offenen Sinn für die Stimmen vom Markte des Lebens haben, wenn er seine Wunden heilen will?

Unsere Redaktion ist sich ihrer Verantwortung nach der künstlerischen wie christlichen Seite wohl bewußt. Es wird in unseren Sitzungen wohl abgewogen, wo wir die Grenze ziehen müssen. Nicht jedes Bild, das wir in größerem Zusammenhange einer Übersicht innerhalb dem ganzen Gefüge der Zeitschrift resp. der Jahresmappe bringen, soll damit ohne weiteres für die Kirche oder jede Kirche sanktioniert sein, aber ebensowenig können wir unter solchen Bildern jedesmal den Zettel: »Obacht! Gift!« anbringen, wie dies ein Kritiker wünscht. Die Kritiker hängen sich vor allem bei zwei Heften ein, nämlich bei Heft 4/5 des Jahrgangs XXI, 1924/25, wo in einer Überschau die ganze zeitgeschichtliche Entwicklung im Bild von rechts nach links gegeben werden sollte. Für ängstliche Gemüter war noch auf S. 112 eine Begründung, die man offensichtlich nicht gelesen hat. Ebenso war der Aufsatz von Hochwürden Landeskonservator Dr. Josef Garber-Innsbruck, in Heft 4 des laufenden Jahrganges, der den Stand der heutigen christlichen Kunst in Tirol im Querschnitt geben wollte. Auch hier ist im Text zur Genüge zum Ausdruck gebracht, daß es nur ein Anfang, kein Endgültiges ist. Wer hat, auf welchem Schaffensgebiet nur immer, den Mut zu sagen, daß er heute Endgültiges bringen könne? Kann nicht jeder ein oder das andere Bild in der Zeitschrift ablehnen, ja muß es, wenn er ein Mann von Charakter und selbständigem Geschmack ist, hat er dann nicht noch genug, woran er sich erfreuen kann? Warum immer dieses Splittersuchen, ja leider sogar das Bezweifeln der christlichen Gesinnung der Verantwortlichen?

Die Redaktion glaubt die Zeitschrift für Männer, für Erwachsene zur ernsten, gewissenhaften Orientierung herauszugeben. Sie wird abgesehen von jedem Richtungsstreit, der uns weniger wichtig dünkt als der Qualitätsstandpunkt, vor allem danach streben, nur Kunstwerke vorzuführen, die einer künstlerischen Kritik standhalten können, sei es nun von Jungen wie Alten. Der Richtungsstreit wird nach wenigen Jahren ohnedies hinfällig werden, weil eine junge Generation nach der ewigen Erneuerung des Lebens von selbst heraufsteigt, noch mehr aber weil nach unserer Meinung unter der sachlichen Führung einer neuen Architektur ein gemeinsames Stilwollen in profaner wie kirchlicher Kunst kommen wird, dem sich auch Plastik, Malerei und Kunstgewerbe einordnen müssen. In diesem entscheidenden Punkte hoffen wir unsere Leser führend und aufklärend leiten zu können. Wäre die Zeitschrift nur für Künstler und Kunstkenner geschrieben, so wäre die Lage einfacher. Da aber christliche Kunst nicht nur eine Oberschicht umfassen darf, sondern im Gegenteil die ganze christliche Gemeinde, ergeben sich doppelte Schwierigkeiten für neue künstlerische Formen Verständnis zu gewinnen, ohne das religiöse Gefühl zu verletzen. Hier können wir nur versichern, daß wir nie vergessen wollen, wo die Grenzen der subjektiven Empfindung und einer dogmatischen Weltanschauung ruhen. Nur bitten wir rigorose Kritiker zu bedenken, daß eine Zeit der Gärung nicht klassisch schaffen kann; so gut in der romanischen Zeit oder der der Frührenaissance, selbst der Spätgotik manchmal Dinge gemacht wurden, die uns heute bedenklich scheinen mögen. Wir wollen für die nächsten Jahre die Brücke bilden helfen zwischen Alt und Jung, wir wollen aufklärend auf Künstler und Kunstlaien einwirken. Aber niemals wird sich durch Drohungen, Proteste, Programme, Vergewaltigungen oder Totschweigen das ändern lassen, was aus innerem Drang kommen muß Der künstlerische Schöpferprozeß, den nur zu viele intellektuell Eingestellte nicht begreifen, wird allein aus sich heraus, zusammen mit einer religiösen Grundeinstellung, die endgültige Form bringen können. Deshalb kann eine Zeitschrift nur führend hinweisen, wo sie glaubt, daß die Keime des Zukünftigen liegen werden.

Wir bitten daher alle diejenigen, die nicht in Voreingenommenheit, sondern aus dem Ernste der Lage heraus das Problem der heutigen christlichen Kunst verfolgen wollen, Vertrauen in unsere Führung zu haben und uns zu folgen; auch soweit es dem einzelnen möglich ist, dafür zu sorgen, daß unsere Zeitschrift den breiten Boden bekommt, um als Zentralorgan in Deutschland wirken zu können, wie sie ja schon im letzten Jahre ganz bedeutend an Abonnenten gewonnen hat.

Andererseits muß aber auch die ganze christliche Presse mehr als bisher dafür sorgen, daß durch eine sichere Führung die künstlerische Urteilskraft unserer Kreise gestärkt wird. Selbst unsere größten Tagesblätter, geschweige denn die kleineren, versagen hier sehr häufig. Es fehlt hier meist an einer festen Führung eines hervorragenden ständigen Kritikers, wie sie so viele akatholische Zeitungen haben. Es muß Verwirrung stiften, wenn das gleiche Blatt heute einen zugespitzt radikalen Aufsatz bringt und morgen durch einen eingeschickten Waschzettel den größten künst-

lerischen Kitsch lobt. Gerade in lokalen Kunstfragen ist es notwendiger denn je, von Fall zu Fall die unerbittliche Wahrheit zu sagen, auch auf die Gefahr hin, irgendwo anzustoßen. Nur die vernünftige gerechte Kritik kann uns weiter bringen und davon — das sagen wir am Schlusse dieser Antikritik — nehmen wir auch uns nicht aus.

Georg Lill

Personalnachrichten

Josef Guntermann feiert am 7. April seinen 70. Geburtstag. Geboren am 7. April 1856 in Assinghausen (Sauerland), hat er sich in Westfalen, Beuron und München unter anfänglich nazarenischem, später Beuroner Einfluß ausgebildet. Eigene Studien führten ihn zur großen Monumentalkunst der frühchristlichen und italienischen mittelalterlichen Kunst. Sein bedeutendstes Werk ist die Ausmalung der Kuppel im Ostfriedhof in München in den Jahren 1896—1900, wo das „Himmlische Jerusalem" in monumentaler Größe dargestellt ist. (Vgl. »Die christliche Kunst« II [1905/6], S. 41—47 und Beil. Heft 2, S. VI.; ebenda XIV [1917/18], S. 53 ff. und »Jahresmappe der D. Ges. f. chr. Kunst« 1906.) Wir werden nach der Vollendung seiner neuen Malereien in Kloster Ettal über die neuesten Werke dieses verdienten und menschlich sympathischen Künstlers ausführlich berichten, dessen Werke in Nord- und Süddeutschland in zahlreichen Kirchen zu finden sind.

Bildhauer Karl Killer, Lehrer an der Städtischen Gewerbeschule München, wurde zum Professor für kirchliche Bildhauerkunst an der Akademie der Künste zu München als Nachfolger von Prof. Balthasar Schmidt ernannt. Von ihm brachten wir im vorigen Jahrgang einen Auferstehungs-Christus in der Peterskirche zu München. (Christl. Kunst XXI, 1924/25, S. 71.)

Kunstmaler Felix Pacher in München ist am 26. März 1926 nach kurzer Krankheit gestorben. Wir werden über sein Wirken ausführlicher berichten.

G. L.

Ausstellungen

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG CARL MADJERA

Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens hat sich durch das Zusammenfassen von Werken dieses 1828 in Hamburg geborenen und 1875 in Wien verstorbenen, heute kaum mehr dem Namen nach bekannten Meisters wahrlich ein Verdienst erworben. Madjera war zuerst Schüler Wilhelm Heuers, bei dem er in der Zeichenkunst gründlichsten Unterricht genoß, dann arbeitete er eine Zeitlang als Lithograph, studierte dann bei Ludwig Richter in Dresden. 1851 kam er nach Wien, wo er bei Führich seine Lehrzeit vollendete. Die Wiener Fünfhauser Kirche »Maria vom Siege« enthält Wandmalereien dieses sympathischen Meisters, der so ganz im Bann seines geliebten Lehrers Führich stand und dessen Arbeiten so tiefes Empfinden und wirkliche Religiosität und Innigkeit zeigen. Von den ausgestellten Arbeiten sind schon ob ihres historischen Wertes zu nennen »Der hl. Nikolaus«, eine vorzügliche Zeichnung aus dem Jahre 1865. Es stellt die Skizze eines Altarblattes für die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Warasdin (Kroatien) dar. Ein ikonographisch höchst interessantes Blatt ist das Aquarell »Die Sendung des Messias«, eine freie Bearbeitung nach der Apokalypse des Johannes. Es war ein Entwurf für eine Aquarellminiatur für das kostbare Pergament-Missale, das Kaiser Franz Josef I. dem Papste Pius IX. zum Geschenk gemacht hatte. Madjera hat die Skizze nach einer Zeichnung Führichs angefertigt. Kompositionell höchst achtbare Leistungen sind die Skizzen »Christus als Gärtner und Magdalena« (1856) zu einem Altargemälde für die Salesianerkirche in Wien, »Die Auffindung des hl. Kreuzes«, »Der gute Hirte« (1872) für ein Altargemälde in der Strafanstalt Stein a. d. Donau, »Die Taufe Christi« (1870), »Die schmerzhafte Mutter Christi« für ein Gemälde in der Fürstlich Liechtensteinschen Schloßkirche zu Hollenegg, »Madonna mit Heiligen« für ein Hausaltärchen der fürstlichen Familie Liechtenstein, »Der Tod Christi« (1870) sowie die letzte Arbeit des Meisters »Der ägyptische Joseph, von seinen Brüdern verkauft« (1875). Daß Madjera mitunter auch in die Nähe der Brüder von Eyck geriet, geht aus dem Entwurf »Maria im Gehäuse« aus dem Jahre 1873 hervor. Doch stehen dieser Anleihe immerhin noch wertvolle Eigenleistungen gegenüber. Eine seltene Frische kennzeichnet seine Entwürfe wie kleinen Landschaften.

Dr. B. B.

RELIGIÖSE THEMEN IN DER HERBSTAUSSTELLUNG 1925 IM WIENER KÜNSTLERHAUS

Trotzdem die beinahe gleichzeitige Ausstellung christlicher Kunst in der Secession fast alles Religiöse an sich gezogen hat, so findet sich dennoch manch wertvolles Stück in dem leider sehr ruhig gewordenen Künstlerhaus. Gleich beim Eintritt in den ersten Saal fällt ein ganz wundervoll durchgebildeter »Christus« von Joseph Furthner auf, der im Ausdruck dem in der Secession weit überlegen bleibt. Schriftband und Lendentuch haben die Erregung des Körpers aufgenommen und sind nicht nur dekoratives Beiwerk wie im Barock. Die Keramik »Hl. Sebastian« von Ida Schwetz-Lehmann, die in einem zweiten Exemplar auch in der »Christlichen Ausstellung« zu finden ist, wird nicht viel Herzen sich erobern. Es fehlt ihr vor allem Natürlichkeit. Sehr farbig und auf Fernwirkung eingestellt sind die herrlichen Emailbilder Emil Meiers »Madonna in der Grotte« und »Christus mit Heiligen«. Daß der schon so oft totgesagte Nazarenerstil immer noch wandlungsfähig sich erweist, hat Othmar Ruzicka mit seinem großen Ölbild »Der gute Hirt« gezeigt. Ins klassizistische Fahrwasser ist Karl Perl geraten. Seine »Madonna mit dem Kind« (Fayence) hat dafür Stimmung und Anmut. Die Formen der Bauernkunst hat mit Geschick Ida Schwetz-Lehmann in ihrer kleinen »Madonna« verwertet. Die Einsamkeit um ein verschneites Wegkreuz in Kitzbühel hat Alfons Walde meisterhaft darzustellen gewußt. Sehr gute Kirchenbilder stammen von Alfred Pflügl und von Karl Gsur. Ersterer schildert die barocke Pracht des Innern der Wallfahrtskirche Maria Taferl, der andere den ungeheuren Ernst des gotischen Altars von St. Wolfgang am Abersee. Nur scheint letzterer etwas zu klein geraten zu sein. — In diesem Zusammenhang möchte ich der Vollständigkeit wegen auf

fünf ganz vorzügliche Holzschnitte von Erwin Lang hinweisen, die zwar nicht im Künstlerhaus sondern im »Hagenbund« zu sehen waren. Es sind Außenansichten des Domes von Straßburg, Köln, St. Stephan und Ulm, ferner ein Innenbild vom Kölner Dom.

Dr. Bruno Binder

Berichte aus dem Auslande

NEUES AUS DEM KLOSTER DES HEILIGEN FRANZ IN ASSISI

Wer in den letzten fünfzig Jahren Assisi, die Stadt des heiligen Franz, besucht hat, der wird sich erinnern, daß die wenigen im Kloster San Francesco zur Aufrechterhaltung des Kultus verbliebenen Patres nicht mehr Herren im eigenen Hause waren, seitdem die italienische Regierung ihnen die monumentalen Klostergebäude des Frate Elia und seiner Nachfolger auf Grund des Gesetzes über die Aufhebung der Klöster fortgenommen und dort ein Weisenhaus untergebracht hatte. Der italienische Staat hat damit ein großes Unrecht begangen, weil nur die Minoriten die rechtmäßigen Bewohner des Klosters sind.

Über die Besitzrechte an den Gebäuden des Klosters besteht nicht der mindeste Zweifel. Der Bauplatz ist Papst Gregor IX. geschenkt worden, der am 21. Oktober 1228 für sich und seine Nachfolger auf dem Apostolischen Stuhl feierlich davon Besitz ergriff. Im Jahre 1231 verlieh derselbe Papst der Basilika die Vorrechte einer »Chiesa Secolare« und den Titel »Haupt und Mutter des ganzen Minoritenordens«. Als Zeichen seines Besitzrechtes legte er dem Kloster eine jährliche Steuer auf, die noch heute am Tage Mariä Lichtmeß durch den Beauftragten der Mönche bezahlt wird. Als im Jahre 1860 Umbrien in das neugeeinte Königreich Italien aufgenommen wurde, hat der Regierungskommissar Pepoli, ohne diesen Sachverhalt zu beachten, die Klostergebäude beschlagnahmt. Im Jahre 1875 wurde dort das Lehrerwaisenhaus »Principe di Napoli« untergebracht. Wenige Jahre später wandelte man die päpstlichen Gemächer in Schulzimmer um und verschleuderte das wertvolle antike Mobilar. Nach einer sehr »gründlichen« Untersuchung, — sie dauerte mehr als ein Jahrzehnt, — erkannte der italienische Staat durch eine offizielle Transaktion im Jahre 1887 ausdrücklich das Besitzrecht des Papstes an und erklärte sich zur Freigabe des Klosters bereit, sobald ein neuer Wohnsitz für das Waisenhaus gefunden sei. Dieser neue Wohnsitz aber fand sich seltsamerweise nicht. Wohl hielt man im Ministerium Kommissionssitzungen ab, faßte Beschlüsse, holte auch neue Gutachten ein, aber die Sache rückte nicht vom Fleck. Alles Drängen der Mönche war vergeblich. In armseligen, viel zu engen Räumen mußten sich die zur Pflege der Kirche und zur Aufrechterhaltung des Gottesdienstes dort verbliebenen Patres zusammendrängen, in unmittelbarer Nachbarschaft der lärmenden Schuljugend, die an der Stätte, wo einst die Philosophie des Platon und des Aristoteles gelehrt worden war, das Alphabet und die Grammatik übte.

Wer jedoch diese durch das Waisenhaus in Besitz genommenen Teile des Klosters aufsucht in der Hoffnung, dort eine Weihestunde der Erinnerung an den heiligen Franz zu verleben, der erfährt eine Enttäuschung, wie man sie sich nicht größer und schmerzlicher vorstellen kann. Das große Refektorium ist neu geweißt worden und zeigt auf der Hauptwand groß und anspruchsvoll das Wappen des Hauses Savoia. Wenn man heute die Fresken des Dono dei Doni im großen Kreuzgang betrachten will, so steht man vor Ruinen. Die Schuljugend, der man den Kreuzgang als Spielplatz überlassen hat, benutzte die Fresken solange als Zielscheibe beim Ballspiel, bis die Farbe in großen Stücken herunterfiel. Als das Unheil geschehen war, brachte man zum Schutze vor weiteren Zerstörungen Drahtnetze an. Ich kann ohne Übertreibung behaupten, daß in den Räumen des Klosters so gut wie nichts mehr an den heiligen Franz erinnert. Die einzelnen Gemächer tragen die Namen von Unterrichtsministern und Staatssekretären. Wer in der Krypta am Grabe des heiligen Franz andächtig verweilt, der hört durch die Fenster, die auf den Schulhof führen, das Lärmen der Schuljugend die an den Fenstern akrobatische Kletterkunststücke treibt und neugierig in die Krypta hineinschaut. Obgleich diese Zustände ebenso unwürdig wie unerträglich waren, haben die Patres sie fünfzig Jahre lang ertragen müssen.

Jetzt endlich schlägt für sie die Stunde der Befreiung. Der Staat hat sich, nachdem Mussolini für die gute und gerechte Sache gewonnen war, zur Übernahme eines beträchtlichen Teiles der Baukosten des neuen Waisenhauses für die 200 Zöglinge bereit erklärt, die das Kloster verlassen werden, sobald das neue Gebäude vollendet ist, dessen Grundsteinlegung am 28. Oktober erfolgte. Die Baukosten werden annähernd vier Millionen Lire betragen. Einen Teil übernimmt das Kloster, die Stadt Assisi aber hat zu dem guten Gelingen des Werkes dadurch beigetragen, daß sie den Bauplatz hergab. So darf man also hoffen, daß zur Siebenhundertjahrfeier die monumentalen Klosterbauten, in denen einst Päpste, Kardinäle und weltliche Fürsten, Dichter und Denker als Gäste der Patres geweilt haben, ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben sein werden. Die Söhne des seraphischen Patriarchen aber werden sich wieder in großer Zahl einfinden, zu Nutz und Frommen des Kultus, der zu seinem alten Glanze erwachen soll und zum Segen der Wissenschaft die hier eine neue Stätte der Forschung gewinnen wird, wenn erst Bibliothek und Archiv, die jetzt in der Staatsbücherei untergebracht sind, in ihre alten Räume zurückgekehrt sein werden. Dann wird auch ein alter Plan der Patres seine Verwirklichung finden, die Gründung eines großen Institutes für die Orientmission des Ordens.

W. Bombe

LAPIDES CLAMABUNT!

Sowohl von der frühchristlichen Malerei wie von ihren Skulpturen muß leider gesagt werden, daß sie bisher noch wenig richtig, geschweige denn vollständig interpretiert worden sind. Aber gerade in ihnen besitzen wir eine der wesentlichsten Quellen für das Leben und Fühlen der Christen in den ersten Jahrhunderten. Keine andere Stadt der Welt ist so reich an christlichen Sarkophagen wie Rom. Davon zeugt nicht nur die herrliche Sammlung des Lateran, sondern auch in allen übrigen Museen und Kirchen sind sie in wertvollen Exemplaren vertreten. Aber die Auslegung namentlich seitens der klassischen Archäologen ging von viel zu komplizierten Voraussetzungen aus, um in die

stets einfache und schlichte Ausdrucksform der frühchristlichen Bildhauer einzudringen. Man vergaß, daß diese im allgemeinen nur das prägnanteste Moment einer Handlung darzustellen pflegten. Auf diese Weise entstanden gelegentlich für ein und dieselbe Szene zehn oder gar zwölf verschiedene Auslegungen.

In die Unsicherheit dieses an Irrtümern so reichen Gebietes wird ein in Arbeit befindliches Werk von Monsign. Wilpert Klärung bringen. Seit dem Jahre 1917 ist der bekannte Katakombenforscher damit beschäftigt. Es soll vier Bände unter dem Titel »Corpus sarcophagorum christianorum« umfassen. Die beiden ersten davon bestehen aus Text, die beiden andern aus Abbildungen. Der erste Teil enthält die Auslegung der verschiedenen Darstellungen des guten Hirten, der zweite die Darstellungen der Kathedra Petri, d. h. die Unterweisung in der christlichen Doktrin (Inseguamento della dottrina christiana). Obgleich das Werk noch im Entstehen begriffen ist (der erste Band dürfte im nächsten Jahre fertiggestellt werden), hat der Verfasser beispielsweise bereits vom hl. Petrus 26 Darstellungen gefunden, und einige weitere Reisen, besonders nach Spanien, werden das Material noch erheblich erweitern helfen.

Besonders stiefmütterlich sind bisher die auf die Kathedra Petri bezüglichen Darstellungen von den Interpreten behandelt worden. Man hat sie entweder gar nicht oder falsch ausgelegt, obgleich diese Skulpturen zu den wichtigsten der Sarkophage gehören. So werden in einer Darstellung, die Petrus zeigt, wie er das Gesetz lehrt, die ihn überrumpelnden Soldaten als seine Zuhörer erklärt. Oder eine andere Sarkophagszene, auf der Petrus bei der Belehrung eines Brüderpaares von zwei Polizisten bewacht wird, deutet der Ausleger als Profanlektüre der Verstorbenen, die dabei von zwei Sklaven unterstützt werden. Ferner ist die erste Gefangennahme Petri von fast allen Interpretatoren für die Bedrängung des Moses gehalten worden. Nahezu unerkannt geblieben ist auch die auf vielen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts dargestellte Aussendung der Apostel. Auch die Unterweisung des Kämmerers der Königin Kandare durch Philippus haben die Ausleger nicht erkannt, noch weniger das in den christlichen Symbolismus eingeführte Abenteuer des Odysseus mit den Sirenen und sein Zusammenhang mit dem katechetischen Unterricht. Dabei finden wir die eine der Sirenen stets mit langen Teufelskrallen, die aus der Gewandung herausragen, abgebildet. In die christliche Sprache übertragen, bedeuten diese Szenen Warnungen vor der Häresie, deren Verlockungen die christlichen Lehrer bei ihrer Unterweisung ausgesetzt sind. Dabei handelt es sich um Sarkophage, die zu den wichtigsten Dokumenten des christlichen Altertums gehören. Die meisten von ihnen sind schon seit langem, viele sogar schon seit drei Jahrhunderten bekannt, aber stets falsch gedeutet worden.

In alle derartige Irrtümer und Unklarheiten wird das umfangreiche Werk Wilperts Licht bringen. Es wird vor allem den Nachweis führen, daß die christlichen Künstler überaus, entgegen einer weitverbreiteten Meinung, leistungsfähig waren, und daß die Steine, die uns ihre Sprache übermitteln, imstande sind, uns bei richtiger Auslegung das Seelenleben der frühen Christen und die Gebete, die sie gen Himmel richteten, zu offenbaren.

Curt Bauer

Bücherschau

Die vom 1. September 1925 bis 1. Januar 1926 erschienene Literatur über die verschiedenen Gebiete der christlichen Kunst

1. Ästhetik

Brandenburg H., Kunst und Künstler. Ges. Aufsätze (294 S.). Heilbronn a. N., Walter Seifert 1925. Kl.-8⁰. M. 1.50.

Grosz George und Herzfelde Wieland, Die Kunst ist in Gefahr. 3 Aufsätze (45 S.). Berlin, Malikverlag 1925. Kl.-8⁰.

Kunowski Lothar v., Orpheus. Philosophie der Kunst und Kunsterziehung. (184 S.) Jena, Eugen Diederichs 1925. 8⁰. M. 6.

Lempertz Heinrich G., Wesen der Gotik (XI, 160 S., 71 Abb.). Leipzig, K. W. Hiersemann 1925. Gr.-8. M. 15.—.

L'Hermet Curt, Der Begriff des Kunstwerks. Urteil und Beweis aus dem Verstande und dem Begriff des Verstandesbegriffes. (16 S.) Berlin, Artur Mahraun 1925. Gr.-8⁰. M. —.60.

Müller-Freienfels Richard, Erziehung zur Kunst. (XII, 236 S.). Leipzig, Quelle & Meyer 1925. 8⁰. M. 5.—.

Osswald C., Kunst und Seele der Renaissance. München, Ges. f. christl. Kunst 1925. M. 9.—.

Pfeilstücker Suse, Wege zur Bildung des Kunstgeschmackes. Ein Buch für Schule und Haus. 3. Aufl. (VI, 167 S., 96 Abb.). Leipzig, Julius Klinkhardt 1 25. M. 6.—.

Richert H., Die Reform der höheren Schulen und die Stellung der Kunsterziehung. Vortrag. 12 S. 4⁰. Stuttgart, Kunst und Jugend 1925.

Scherwatzky R. und Müller Frz. L., Kunst und Leben. Lesebuch für 7. u. 8. Schuljahr (Deutscher Hort 44—47) I—IV. Leipzig, Quelle & Meyer 1925. M. 2.40.

Séailles Gabriel, L'origine et les destinées de l'art. Paris, F. Alcan. 8⁰. Fr. 9.—.

Woermann Karl, Von deutscher Kunst. Betrachtungen und Folgerungen. Neue Aufl. (VIII, 112 S., 8 Taf., 68 Abb.). Eßlingen, P. Neff 1925. 8⁰. M. 3.60.

2. Allgemeine Kunstgeschichte

Burckhardt Jak., Die Kultur der Renaissance in Italien. Illustr. Ausg. (600 S., 232 Abb., 9 Taf.) Leipzig, Alfred Kröner 1925. M. 26.—.

Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 3. Berlin, W. de Gruyter & Co. 1926. 4⁰. M. 39.—.

Dvořak M., Frey Dag. u. Tietze Hans, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 2 (III, 128 S. mit Abb.). Wien, Krystallverlag. 4⁰.

Knapp Fritz, Die deutsche bildende Kunst der Romantik im Bilde (16 S., 32 S. Abb.). (Deutschkundliche Bücherei.) Leipzig, Quelle & Meyer 1925. 8⁰. M. —.80.

Pirenne Henri, Les chefs d'oeuvre de l'art flamand à l'exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907 (120 p., 25 pl.). Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 60.—.

3. Architektur

Bassego da Bonav., Sa. Maria de la Mar. Barcelona 1925, fills de J. Thomas.

Beyer Hermann Wolfg., Der syrische Kirchenbau (VIII, 183 S., 105 Abb.). Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1925. 4⁰. M. 28.—.

Bodington Oliver, The Romance Churches of France. A manual of French ecclesiastical architecture in the 12th century. London, G. Richards. 8⁰. Sh. 18.

Domenech L., Historia i Arquitectura de Poblet. Barcelona, Montaner y Simón 1925.

Egger Rudolf, Der altchristl. Friedhof Monastirine (VIII, 118 S., 64 Abb.). Wien, Staatsdruckerei 1926. 2⁰. M. 50.—.

Ferrari Giulio, L'architettura rusticana nell'arte italiana: dalle capane alla casa medievale. Milano, Fratelle Treves. 8⁰. L 50.—.

Förster Otto, Der Dom zu Cöln. Mit 84 Abb. (32 S.). Kl.-8⁰. (Deutsche Bauten 3.) Burg, Aug. Hopfer 1925. M. 2.—.

Humann G., Stützenwechseln in der roman. Baukunst inbes. bei Kreuzgängen u. Zwerggalerien. (26 S.) (Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. H 233.) Straßburg, J. H. Heitz 1925. 4⁰. M. 5.—.

Lasteyrie R. de, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique. Fasc. 1. Paris, Albert Lévy. 4⁰. Fr. 125—.

Parent Paul, L'architecture des Pays-Bas méridionaux du XVI—XVIII siècles. (250 p., 32 pl.) Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 150.—.

Schmitz Herm., Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrh. 2. Aufl. (375 Abb.) Berlin, E. Wasmuth 1925.

4. Plastik

Benkard E., Andreas Schlüter (Meister der Plastik). (23 S., 72 S. Taf.) Frankfurt a. M., Irisverlag 1925. 4⁰. M. 4.—.

Burger Willi, Altdeutsche Holzplastik (XI, 202 S. 113 Abb.) Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 29. Berlin, Rich. Carl Schmidt 1925. Gr.-8⁰. M. 10.—.

Endres, J. A., Joh. Konrad Eberhard, ein Allgäuer Künstler. München, Kösel & Pustet 1925 (20 S. 25 Taf.) Gr.-8⁰. M. 1.80.

Heilmeyer Alex., Ludwig Penz, ein Tiroler Bildschnitzer. München, Albert Langen 1925. 4⁰. (25 S. 61 Taf.) M. 20.—.

Kunze Herbert, Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland. Mit 80 Abb. Bonn, Friedr. Cohen 1925. 4⁰. M. 3.—.

Langewiesche Robert, Deutsche Bildhauer. Die blauen Bücher. Düsseldorf und Leipzig 1925. Gr.-8⁰. M. 2.20.

Meller Simon, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Mit 145 Abb. (249 S.) 4⁰. Leipzig, Inselverlag. M. 15.—.

Reifferscheid Heinrich, Der Tempziner Altar. Eine Wismarer Arbeit von 1411. (17 S. mit Abb. 8 Taf.) (Mecklenburgische Bilderhefte 4.) Rostock i. M., Carl Hinstorf 1925. 8⁰. M. 1.50.

Stumm Luise, Niklaus Manuel Deutsch aus Bern als bildender Künstler (VII, 108 S. mit Abb., 33 Taf.) Bern, Stämpfli & Cie. 1925. 4⁰. M. 14.—.

Vitzthum Georg Graf u. Dr. W. Vollbach, Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien (V, 339 S. mit Abb., 20 Taf.) 4⁰. Wildpark-Potsdam, Athenaion (Handbuch d. Kunstwissenschaft.) M. 26.90.

Wüla Hans, Figurenschmuck der Schwarzen Kirche in Kronstadt, Klingsor Verlag. 4⁰.

5. Malerei

Allende-Salazar Juan, Velazquez. Des Meisters Gemälde in 275 Abb. (Klassiker der Kunst, Bd. 6.) 4. Aufl. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1925. 4⁰. M. 16.—.

Ancona Paolo d', La miniature Italienne du 10e au 16e siècle. Paris, G. van Oest. 4⁰. Fr. 340.—.

Andorfer Ed., Veit Königer und seine Werke. (VIII, 44 S., 23 S. Abb.) Graz, Ulrich Moser 1925. 4⁰.

Bauch Kurt, Jakob Adriaensz Backer, ein Rembrandtschüler aus Friesland. (V, 120 S., 78 Abb.) Berlin, G. Grote 1925. 4⁰. M. 13.—.

Berenson Bernh., Die italienischen Maler der Renaissance. Übersetzung von Robert West. 4 Bde. (253, 129, 158 u. 209 S., je 42 Bildtafeln.) München, Kurt Wolff 1925. 8⁰. M. 30.—.

Briele Wolfgang van der, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. (146 S., 59 Taf.) Dortmund, Fr. W. Ruhfus 1926. Gr.-8⁰. M. 10.—.

Christoffel Ulr., Die deutsche Malerei des 19. Jahrh. (66 S.) (Deutschkundliche Bücherei.) Leipzig, Quelle & Meyer 1925. 8⁰. M. —.80.

Christoffel Ulr., Drei Jahrhunderte niederländ. Malerei. (63 S. (Deutschkundliche Bücherei.) Leipzig, Quelle & Meyer 1925. 8⁰. M. —.80.

Goffin Arnold, La peinture des origines à la fin du XVIIIe siècle (180 p. 112 pl.) Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 150.—.

Gudiol Mn. Jos., Els Trecentistes. Barcelona, Babra 1925.

Habicht Vikt., Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien. (VII, 66 S., 81 Abb.) Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte. 6. Berlin, G. Grote 1925. 4⁰. M. 10.—.

Hamann Richard, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. (VIII, 472 S., 362 Abb.) Leipzig, Teubner 1925. 4⁰. M. 28.—.

Hausenstein Wilh., Das Werk des Vittore Carpaccio. (164 S., 77 Taf.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1925.

Madsen Karl, Nederlandes Malerkunst i det 17. Aarhundrede. III Kopenhagen, Aschehoug. 8⁰. Kr. 8.50.

Maeterlinck, Une école préeyckienne inconue. (140 p., 85 pl.) Paris, G. v. Oest 1925. 4⁰. Fr. 75.—.

Mayr Dr. M., »Es kam die gnadenvolle Nacht.« 26 Bilder. 6 Beil. München, Ges. f. christl. Kunst 1925. Fol. M. 12.—.

Millar Eric, La miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle. (160 p., 100 pl.) Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 340.—. Die englische Ausgabe kostet £ 8.—.

Mirot Léon, Roger de Piles, peintre, amateur, critique (1635—1709). Paris, J. Schemit. 8⁰. Fr. 30.—.

Naumann Hans, Weihnachten in altdeutscher Malerei. 16 Gemälde. Berlin, Furche Kunstverlag 1925. Gr.-8⁰. M. 3.60.

Nugent Margherita, Alla mostra della pittura italiana del' 600 e' 700. Sancasciano Pesa, Soc. ed. Toscana. 8⁰. L. 60.—.

Osswald C., Magnificat. Ein marian. Kunstbüchlein. 63 Bilder. München, Ges. f. christl. Kunst 1925. M. 8.—.

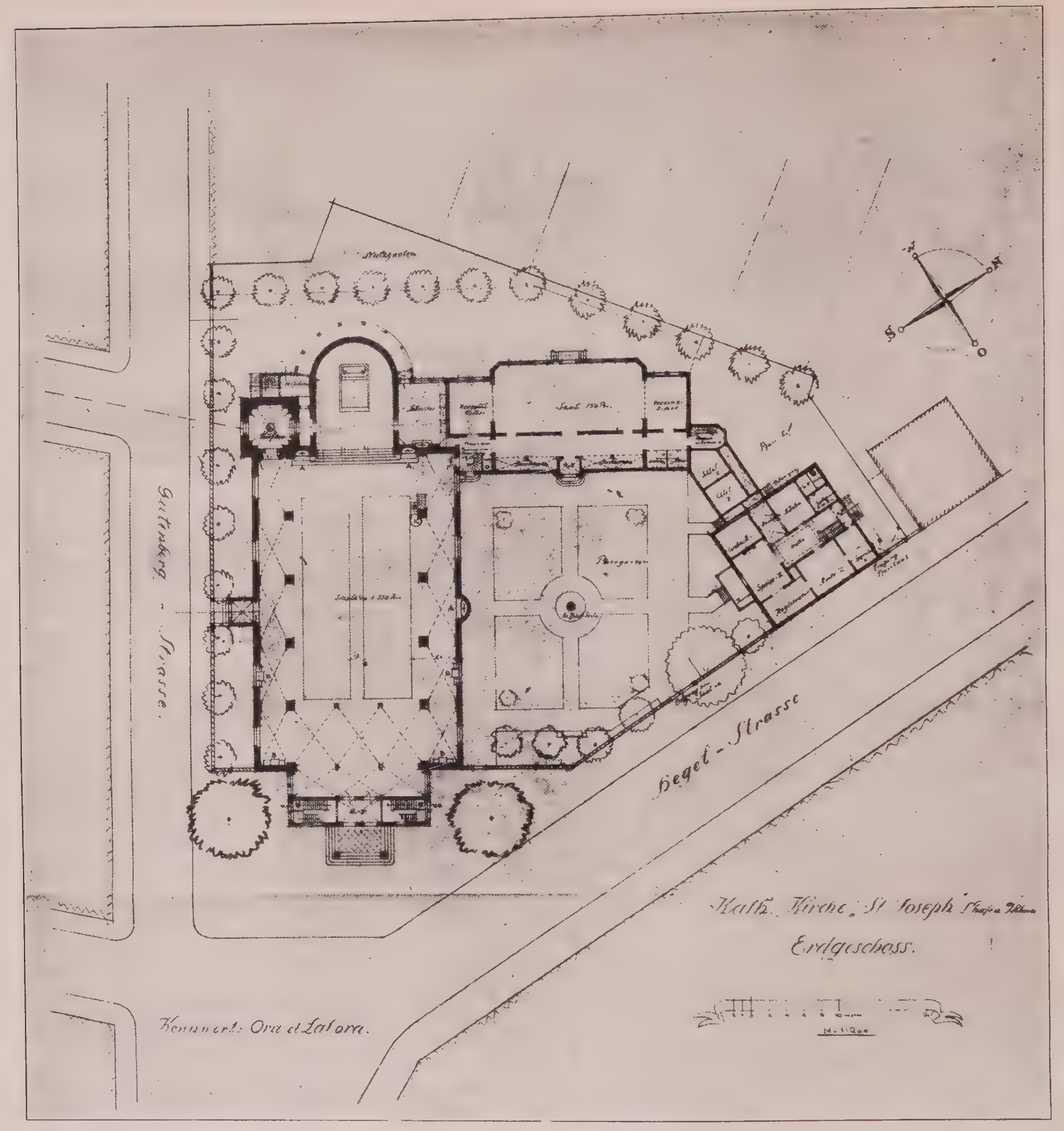
Pfister Kurt, Rembrandts biblische Bilder in ihrem Wandel von der Jugend zur Spätzeit. Mit 32 Abb. Berlin, Furcheverlag 1925. 8⁰. M. 9.—.

Reichmann Felix, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich. (132 S., 76 Abb.) Wien, Amaltheaverlag 1925. 4⁰. M. 22.—.

Rolland R main, Das Leben Michelangelos. Mit 23 Abb. Frankfurt a. M., Rutten & Loening 1925. M. 5.—.

Rolland Romain, Michelangelo. Zürich und Leipzig 1925. M. 3.60.

Rosenberg-Gutmann Anny, Hans Adam Weissenkirchner. Sein Leben u. seine Kunst. (VIII, 68 S., 24 Abb.) Graz, Ulr. Moser 1925. 4⁰. M. 10.—.



HEINRICH SCHERRMANN, ENTWURF FÜR DIE ST. JOSEPHSKIRCHE IN LUDWIGSHAFEN. III. PREIS UND AUSFÜHRUNG. (*Vgl. Christliche Kunst XXI [1924/25], S. 189 ff. und Beilage S. 96.*)

Simmel Georg, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. München, Kurt Wolff 1925. M. 8.—.

Stendhal H., Histoire de la peinture en Italien p. p. P. Arbelet. 2 vol. Armance p. p. R. Lebègue. Paris, Champion. 8⁰.

Trübner Jörg, Die stilistische Entwicklung der Tafelbilder des Sano di Pietro (1405—1481). Mit 17 Taf. (103 S.) Straßburg, J. H. Heitz 1925. 4⁰. M. 20.—.

Tulpink C., La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés. (28 p., 24 pl.) Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 60.—.

Vanzype Gustave, Vermeer de Delft. 13e edition. (40 pl.) Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Fr. 30.—.

Vanzype Gust., Pierre Paul Rubens. L'homme et l'oeuvre. (140 p., 64 pl.) Paris, G. van Oest 1926. 4⁰. Fr. 75.—.

Verlant Ernest, La peinture ancienne à l'exposition de l'art Belge à Paris 1923. 4⁰ (120 S., 60 Taf.). Paris, G. van Oest 1925. Fr. 200.—.

Vitzthum Georg Graf u. Dr. W. Vollbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. (V, 339 S. mit Abb., 20 Taf.) 4⁰. Wildpark-Potsdam, Athenaion (Handb. d. Kunstwissenschaft). M. 26.90.

Winkler Friedrich, Die flämische Buch-



HEINRICH SCHERRMANN: PERSPEKTIVANSICHT ZU NEBENSTEHENDEM GRUNDRISS

malerei des XV. u. XVI. Jahrh. (VIII, 210 S., 91 Lichtdrucktaf.) Leipzig, E. A. Seemann 1925. 4⁰. M. 70.—.

Winkler Friedrich, Der römische Maler Andrea Sacchi. Ein Beitrag zur Geschichte der klassizist. Bewegung im Barock. (158 S., 24 Taf.) Italienische Forschungen N.F. 1. Leipzig, E. A. Seemann 1925. 4⁰. M. 24.—.

Wonisch Othmar P., Die Wallfahrtskirche Maria-Zell. (Österr.Kunstbücher 36.) 8⁰. 28 S. 12 Taf. Wien, Österr. Verlags-Gesellschaft Dr. Benno Filser. 2 Schilling.

Zanetti L., Raffaello: Disegni e lettere. Bologna, Casa ed. Apollo. 4⁰. L. 36.—.

6. Graphik.

Delen J. J., Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belge. (140 p., 66 pl.) Paris, G. v. Oest 1926. 4⁰. Fr. 150.—.

Dürer Albr., 12 Bilder f. d. deutsche evangelische Haus. 12 Taf. Zwickau, Johannes Hermann 1925. Gr.-8⁰. M. —.60.

Funck Dr. M., Le livre Belge a Gravures. Guide de l'amateur de livres illustrés imprimés en Belgique avant le XVIIIe siècle. (425 p., 125 Gr., 8 pl.). Paris, G. van Oest 1925. 4⁰. Frs. 75.—.

Geisberg M., Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. (VI S., 40 Taf.). München, Hugo Schmidt 1925. 55 × 41 cm. M. 200.—.

Gollob Hedwig, System. Verzeichnis der mit Wiener Holzschnitten illustr. Wiener Drucke von 1482—1550. (139 S., 34 Abb.). (Studien z. deutschen Kunstgesch. H. 232.) Straßburg, J. H. Heitz 1925. 4⁰. M. 40.—.

Hadeln Detlev Frhr. v., Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance. (39 S., 65 Tafeln.) Berlin, Paul Cassirer 1925. 4⁰. M. 40.—.

Hoffmann E. T. A., Handzeichnungen mit Einleitung von Hans v. Müller (45 S., 39 Bl.). Berlin, Propyläen-Verlag 1925. 46 × 35. M. 110.—.

Kloß Ernst, Speculum humanae salvationis. Ein niederländisches Blockbuch. München, R. Piper 1925.

Knapp Fritz, Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti. Nachtrag zu den 3 Bänden von Karl Frey. (8 S., 35 Lichtdrucktafeln) I. Bd. Berlin, Julius Bard 1925. M. 50.—.

Kubin Alfr., Die Blätter mit dem Tod. 2. Aufl. 24 Taf. Berlin, Bruno Cassirer 1925. 4⁰. M. 8.—.

Lehrs Max, Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. (409 S. mit Abb.). Wien, Gesellsch. für vervielfältigende Kunst 1925. 4⁰. Sch. 60.—.

Schilling Edm., Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Joh. Friedr. Lahmann zu Dresden. (17 S., 40 Taf.). München, Frz. Hanfstaengl 1925. 2⁰. M. 75.—.

Schongauer Martin, Kupferstiche, 25 Hauptblätter. Mit Einleitung. (VII, 25 Tafeln.) Berlin, Amsler & Ruthardt 1925. 2⁰. M. 60.—.

Schreiber W. L., Einzel-Formschnitte des 15. Jahrh. in der Sammlung Paul Heitz in Straßburg. 24 Abb. (Einblattdrucke. Bd. 60). Straßburg, J. H. Heitz 1925. M. 30.—.

Schreiber W. L., Einzel-Formschnitte des 15. Jahrh. im Museum zu Weimar. 20 Abb. (Einblattdrucke. Bd. 59). Straßburg, J. H. Heitz 1925. 2⁰. M. 30.—.

Schreiber W. L., Graphische Blätter des 15. Jahrh. in Wolfenbüttel. (Einblattdrucke Bd. 58.) Straßburg, J. H. Heitz. 1925 2⁰. M. 25.—.

Schreiber W. L., Holz- und Metallschnitte aus d. öffentl. Bibliothek zu St. Petersburg. 10 Abb. (Einblattdrucke Bd. 57.) Straßburg, J. H. Heitz 1925. 2⁰. M. 10.—.

Theele Josef, Rheinische Buchkunst im Wandel der Zeiten. (47 S., 76 Taf.) Köln, J. P. Bachem 1925. 4⁰. M. 18.—.

Thiele Wilh., 5 biblische Bilder. (5 Taf.) Halle, Waisenhausbuchh. 1925. 2⁰. M. 4.—.

7. Kunstgewerbe.

Domm Dr. Rob., Das Bronzetor des Augsburger Domes. (72 S., 24 Taf.) Augsburg, Dr. Benno Filser 1925. 8⁰. M. 15.—.

Riedrich Otto, Keramik u. deutsche Baukunst. (Keramik d. Gegenwart Bd. 1.) 4⁰. (83 S., 176 Taf.) Berlin, Albert Lüdtke 1925. M. 30.—.

Rossi Giuseppe, La rinascenza dell'arte nel Piceno; Raffaelo e Bramante. Macerata, Bisson & Leopardi. 8⁰. L. 20.—.

Sponsel Jean Louis, Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Auswahl v. Meisterwerken der Goldschmiedekunst Bd. 1. (225 S., 70 Taf.) Leipzig, K. W. Hiersemann 1925. Gr.-Fol. M. 200.—.

8. Topographie.

Adler Fritz, Stralsund. (47 Taf.) (Deutsche Lande, deutsche Kunst.) Berlin, Deutscher Kunstverlag 1925. M. 4.—.

Album der Burg Busau in Mähren. (42 S. Abb.) 8⁰. Olmütz, R. Promberger 1925. B. 1.80.

Bergner Heinrich, Naumburg u. Merseburg. (Berühmte Kunststätten 45). 2. Aufl. (VIII, 224 S.) Leipzig, E. A. Seemann 1925. 8⁰. M. 7.—.

Beuron im Donautal. Führer durch Kirche, Kloster u. Umgebung. Mit 15 Kunstdruckbildern. 10. Aufl. Beuron, B. Kunstschule 1925. 8⁰. M. —.80.

Beyse Otto, Hildesheim. Aufgen. v. d. staatl. Lichtbildstelle. Berlin, Deutscher Kunstverlag 1925. (36 S., 78 S. Abb.) Gr.-8⁰. M. 5.—.

Beyse Otto, Hildesheim. (79 Taf.) (Deutsche Lande, deutsche Kunst.) Berlin, Deutscher Kunstverlag 1926. M. 4.—.

Burmeister Werner, Mecklenburg. (137 Taf.) Berlin, Deutscher Kunstverlag 1925. (Deutsche Lande, deutsche Kunst.) M. 9.—.

Burmeister Werner, Wismar. (79 Taf.) (Deutsche Lande, deutsche Kunst.) Berlin, Deutscher Kunstverlag 1925. M. 4.—.

Döring Oskar, Goslar und Hildesheim. (Berühmte Kunststätten 47.) 2. Aufl. (247.) Leipzig, E. A. Seemann 1925. 8⁰. M. 7.—.

Fank Pius, Das Chorherrenstift Vorau und sein Wirken in Vergangenheit und Gegenwart. (XII, 225 S.) Graz, Ulr. Moser 1925. 8⁰. M. 4.70.

Feulner Dr. Ad., Kloster Wiblingen. (22 S., 14 Taf.) Augsburg, Dr. Benno Filser 1925. Gr.-8⁰. M. 2.—.

Fuchs A., Die Jesuitenkirche in Büren. Mit 13 Abb., 48 S. (Die Kunst im alten Hochstift Paderborn 1.) Paderborn, Bonifazius-Druckerei 1925. Kl.-8⁰. M. 1.50.

Groeber Karl, Palästina, Arabien u. Syrien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. (XVII, 304 S. Abb.) Orbis terrarum Berlin, E. Wasmuth. 4⁰. M. 26.-.

Grüssau. Beschreibung der Stiftskirche und Erklärung sämtl. Malereien. Nach alten Quellen bearb. (64 S.) Landeshut, Arnim Werner. Kl.-8⁰. M. —.30.

Hielscher Kurt, Deutschland, Baukunst und Landschaft. (XVII, 304 S. Abb.) Orbis terrarum Berlin, E. Wasmuth 1925. 4⁰. M. 26.—.

Hommel P., Sizilien, Landschaft und Kunstdenkmäler. (X, 124 S. Abb.) München, F. Bruckmann 1926. 4⁰. M. 8.—.

Illert Friedr. M., Alt-Worms. Ein Stadtbild. Mit 50 Federzeichn. von Richard Stumm. (51 S., 21 Taf.) Worms, L. Ph. Bros 1925. Gr.-8⁰. M. 4.—.

Jörres C. Kessemeier A., Das ehem. Kloster Lilienthal. (II, 45 S. m. Abb.) Bremen, Kurt Anders 1925. 8⁰. M. 1.40.

Oberchristl Forian, Der Linzer Dom. Mit 96 Bildern. (II, 95 S.) Linz a. D., Rüdigerstr. 10 1925. Kl.-8⁰.

Oberrheinische Kunst. Vierteljahr. Berichte der oberrhein. Museen. 1. Jahrg. 1 Heft. 4⁰. (51 S., 26 Taf.) Freiburg, Urban-Verlag 1925. M. 6.—.

Pauker Wolfg., Das Augustiner-Chorherrnstift Klosterneuburg. 2. Die Stiftskirche 2. Aufl. (Österr. Kunstbücher. 12.) Wien, Österr. Verlags-Gesellschaft (Dr. Benno Filser.) Sch. 2.—.

Reischl F. Kasimir L., Das Buch von der schönen Stadt Salzburg. Wien, Bukum A. G. 1926. M. 10.—.

Schaffran Emerich, Die niederösterr. Stifte. Amtl. gefördert v. d. niederöst. Landesregierung. 244 S. Kl.-8⁰. Mit 26 Abb. Wien, A. Hartleben 1925. (Österr. Bücherei Sonderbd. 1.) M. 3.80.

Schmitz Hermann, Soest und Münster. (Berühmte Kunststätten 71.) 2. Aufl. (VIII, 257 S.) Leipzig, E. A. Seemann 1925. 8⁰. M. 7.—.

Schöttl Julius, U. L. Frauenkirche in Günzburg a. D. (46 S., 20 Taf.) Germania sacra A, 1. Augsburg, Dr. Benno Filser 1925. Gr.-8⁰. M. 4.—.

Schwarz Heinrich, Salzburg und das Salzkammergut. Eine künstlerische Entdeckung in 100 Bildern des 19. Jahrh. (104 S.) Wien, Ant. Schroll 1925. 4⁰. M. 7.—.

Snay, Küster, Salomon u. E. Stein, Görlitz. (304 S. mit zahlr. Abb.) (Monographien deutscher Städte 13.) Chemnitz, Deutscher Kommunal-Verlag 1925. 4⁰. M. 6.50.

Ulm — Oberschwaben. Festgabe zur Einweihung d. Museums der Stadt Ulm. (1 9 S. mit Abb.) Ulm, Verein f. Kunst u. Altertum 1925. 4⁰. M. 4.—.

Weidel Karl, Das Kloster U. L. Fr. in Magdeburg. (VIII, 123 S., 23 Taf.) Germania sacra B, 1. Augsburg, Dr. Benno Filser 1925. Gr.-8⁰.

Zadow Wilh., Nördlingen, ehem. freie Reichsstadt, das Kleinod Schwabens. Mit Geleitwort von Dr. Karlinger. Mappe 1, 2. (Hansa-Kunstgaben 2, 3.) Berlin-Tegel, Hansa-Verlag 1925. 4⁰. M. 4.—.

9. Moderne christliche Kunst.

Doesburg Theo van, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. (67 S.) München, A. Langen 1925. Gr.-8⁰. M. 5.—.

Heidl Gebr., Moderne Grabmalkunst (Katalog 1925). Rochlitz, Gebr. Heidl. Gr.-8⁰. M. 6.—.

— Rabatten Grabmale. (Katalog 1925.) Rochlitz, Gebr. Heidl. Gr.-8⁰. M. 6.—.

Knapp Fritz, Die deutsche bildende Kunst der Gegenwart im Bilde (13 S., 32 S. Abb.) (Deutschkundliche Bücherei.) Leipzig, Quelle & Meyer 1925. 8⁰. M. —.80.

Lübke Wilh., Grundriß der Kunstgeschichte. 17. Aufl. 6. Die Kunst des 19. Jahrh. u. d. Gegenwart von Dr. Fr. Haack. 2. Teil. (VII, 436 S.) Eßlingen, Paul Neff 1925. 4⁰. M. 15.—.

Oßwald C., Mattheus Schiestl. 4. Aufl. (98 Textbilder, 12 Einschaltb.) München, Ges. f. christl. Kunst 1925. M. 12.—.

Rothes Walter Dr., Das Christusbild in der Kunst der Gegenwart. (47 S.) München, Dr. Frz. Pfeiffer 1925. 8⁰. M. 1.50.

Tikkanen J. J., Die moderne bildende Kunst in Finnland. (59 S., 55 Abb.) Helsingfors, Staatsratsdruckerei 1925. 8⁰. M. 1.50.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München



FRAUENALTAR
HOLZSCHNITZEREI VON BILDHAUER RUDOLF SCHERER, HANS SCHEIBNER, ANTON REISEGGER
(Ausstellung für christliche Kunst in Wien)

DIE AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST UND KUNSTHANDWERK IN DER WIENER SECESSION 1925/26

Von P. Dr. ANSELM WEISSENHOFER O. S. B.
Dozent für kirchliche Kunst an der Wiener Universität

Zwei Faktoren waren vor allem bestimmend für das Zustandekommen und die Art der tatsächlichen Durchführung dieser hochbedeutsamen Veranstaltung auf dem Gebiete der religiösen Kunst in Österreich, und zwar anregend, fördernd der erste, einschränkend, erschwerend der andere.

Vielverheißend, geradezu nach einem derartigen Versuch verlangend war das allgemeine Gehaben unserer gegenwärtigen künstlerischen Bestrebungen.

Jeder nur einigermaßen Eingeweihte ist sich heuzutage darüber klar, daß der Expressionismus in seiner Reinkultur, der einige Jahrzehnte das Schaffen der führenden Kräfte fast ausnahmslos und bedingungslos beherrschte, mit scharfem Knick vor kurzer Zeit jämmerlich zusammengebrochen ist, ohne daß es ihm vergönnt gewesen wäre, die besonders vom religiösen Standpunkt aus freudig begrüßten großen Hoffnungen auch nur irgendwie erfüllt zu haben. Tiefer Blickenden konnte allerdings dieses sichtbare Versagen keine allzu schroffe Enttäuschung sein. Das Credo an die Geistigkeit, das stolz zur Schau getragene, überscharf betonte Meistern der Dinge von innen heraus hatte seine prachtvoll geschlossene Einheit nur so lange wahren können, als es daran ging, das gegensätzliche, auf reinen Eindruck gestellte Kunstschaffen niederzuringen, war aber außerstande, das eroberte Terrain auch zu bebauen. Die wieder freigewordenen Kräfte des Gefühlslebens und der Transzendenz gerieten nur allzubald in den tollen Wirbel eines übersteigerten Individualismus und Spiritualismus und mußten, losgelöst von einer philosophisch-religiös gut fundierten, einigenden Weltanschauung im pessimistischen Spuk unverständlicher Symbolistik oder brünstiger Erotik enden. Die stille Erwartung, daß die gesund-religiöse, im besonderen die kirchliche Kunst, die ja in ihrem Wesen immer nur Ausdruck des Seelenlebens geben will, in dieser an sich wahlverwandten Bewegung nicht nur wertvolle Schützenhilfe gegen den geistmordenden Materialismus der vorhergehenden Ära finden könne, sondern auch positives Verständnis für ihr eigengesetzliches Bestreben, war damit so gut wie vernichtet. Ein religiös tuendes Schaffen, das, Tradition verleugnend, Form zersprengend, ein oft nicht allzu großes Ich auf einen Thron von phantastischen Dimensionen setzt, ermangelt völlig der Elemente, aus denen heraus die Kunst fürs Heiligtum und seine gläubige Gemeinde geboren wird.

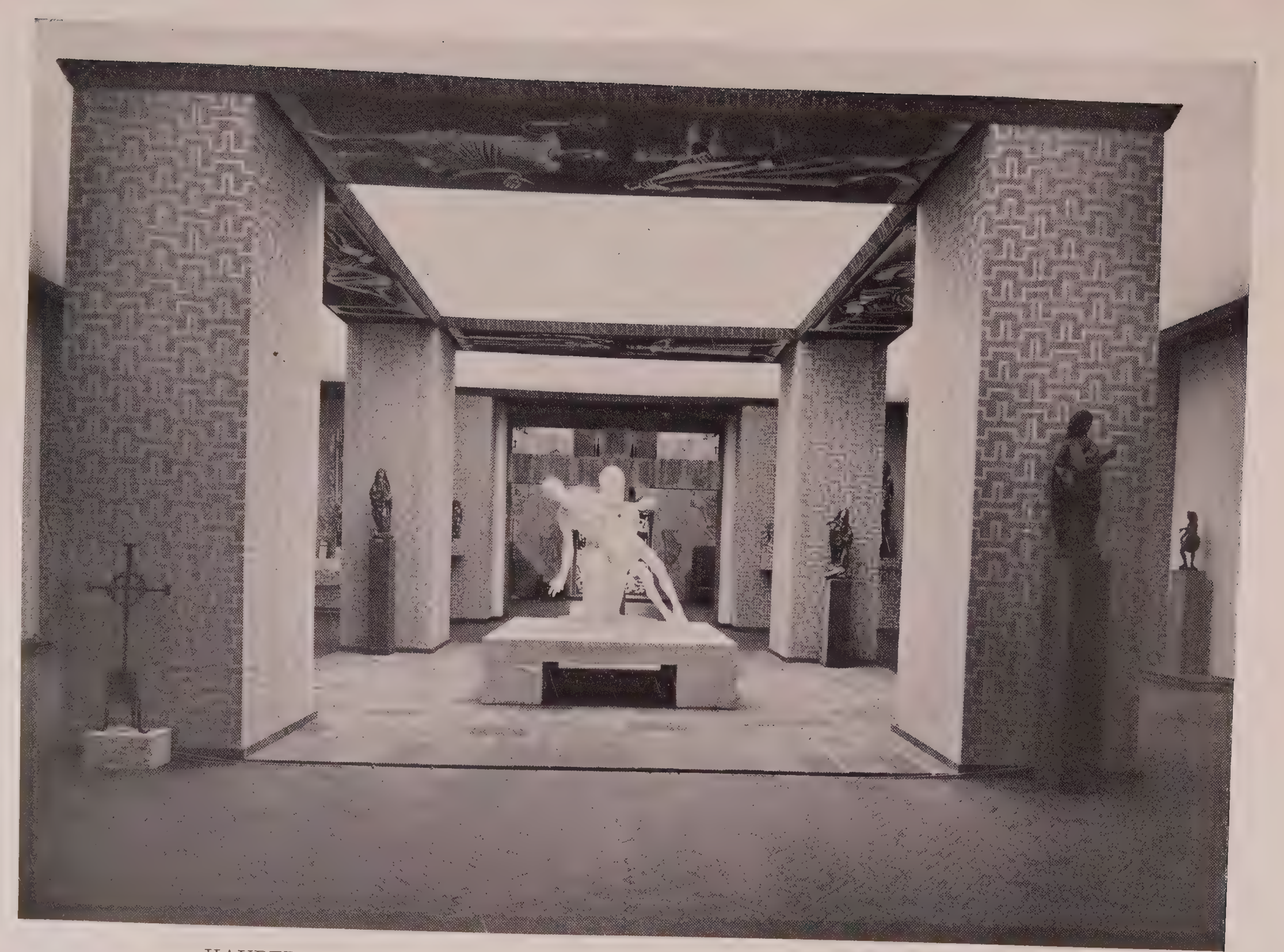
Nun mehren sich aber von Jahr zu Jahr in steigendem Maße die Anzeichen einer vernünftigen Selbstbesinnung und Selbstzucht gerade in den Hochburgen des Expressionismus selbst. Ein Drängen nach Vereinfachung, Klärung, nach Ausschaltung des Absonderlichen und Verstiegenen und einseitig Abstrakten, ein neues Gefühl für schöne Linie, Sehnsucht nach exakterer Durchführung und nicht zuletzt ein vorsichtiges Zurücktasten zu den Quellen der Überlieferung, das alles ist so etwa die Signatur jener Gegenwartsströmung, für deren Wesen eigentlich immer noch um einen vollbezeichnenden Namen gesucht wird. Beide Extreme in dem ewigen Wechselverhältnis von Eigen- und Außenwelt haben sich in einem, entwicklungsgeschichtlich besehen, notwendigen Aneinanderprallen zerschlagen; in der geklärten Zusammenarbeit beider liegt der Weg für eine schönere Zukunft frei.

Es ist nun Ehrenpflicht der echt religiös orientierten Künstler, die so lange herbeigesehnte Gelegenheit, ideell und formell eingreifen zu können, nicht ungenützt zu lassen. Mag sein, daß der Kreis der religiös sich Gebärdenden nun wiederum sich verringert, weil mancher nunmehr zu schwach ist, die unter gegebenen Voraussetzungen allein mögliche Konsequenz zu ziehen, die verlangt, vom Getändel mit rein subjektiv gestalteten, religiösen Empfindeleien abzustehen und sich der großen, allgemein verständlichen Gebärdensprache der liturgischen Kunst anzubequemen. Es ist einmal doch so; die Gegenwart ist wieder auf der Pilgerfahrt nach den ewig gültigen Werten und großen Ideen des Christentums.

seiner kirchlichen Form und Monumentalität. Nicht daß wir schon ein Erntemahl halten könnten, es ist fast überall noch junge Saat, aber es steht vieles verheißungsvoll und keimstark. Nur jetzt die Hände nicht in den Schoß legen, da der Geist der Zeit so laut um Mitarbeit in diesem Sinne wirbt! Es ist ohnehin schon trübselig lange, daß die christliche Kunst in die Rolle des verbitterten Zuschauers gedrängt war und, in unfruchtbarer Inzucht verkalkt, das gnädige Mitleid der Führenden einsammeln durfte. Gott, der ein Herr des Lebendigen ist und nicht des Toten, ruft seine Getreuen, ihr anvertrautes Pfund nicht zu vergraben, jetzt, wo der willige Zeitgeist bereit ist, hohe Zinsen ideellen Einverständnisses zu geben. Es sollen nicht wieder andere Strömungen uns überkommen, weil wir die günstige Stunde, die für uns war, gegen das Linsenmus des bequemen Dahintrottens in ausgelaufenen Bahnen leichtsinnig und engherzig verschachert haben.

Dies ungefähr waren die leitenden Gedanken, die die neuorganisierte österreichische Gesellschaft für christliche Kunst veranlaßten, alles daran zu setzen, um vor der breiten Öffentlichkeit ihre Daseinsberechtigung durch eine Ausstellung zeitgemäßer religiöser Kunst nachweisen zu können. So überzeugend nun die Notwendigkeit einer solchen Tat war, so schwer war es bei der übergroßen wirtschaftlichen Not, diese Idee in entsprechende Wirklichkeit umzusetzen. Versiegt sind die großen finanziellen Ressourcen, die der Großstaat Österreich noch der letzten derartigen Ausstellung zur Verfügung gestellt hatte; nichts war zu erwarten von dem früher so großzügig geübten Mäzenatentum der nun selbst verarmten Aristokratie und der großen Stifte, von einer hinlänglichen Unterstützung durch den um seine eigene Existenz schwer ringenden Pfarrklerus gar nicht zu reden. So war es denn ein äußerst kühnes Wagnis, als auf Bitte der Gesellschaft ihr Mitglied Prof. Dr. Clemens Holzmeister, der fähigste und unternehmungslustigste Architekt Österreichs, die alleinige Verantwortung übernahm. In erstaunlich kurzer Zeit und auf einer finanziellen Tragfläche von minimaler Widerstandskraft ward mit Hilfe eines kleinen Stabes ausgewählter Mitarbeiter das große Werk getan. Nur wer Einsicht hat in die Voraussetzungen, kann beurteilen, welche Unsumme von Arbeitskraft, Optimismus und Opferwilligkeit bereitgestellt werden mußte, und wird manche bedauerliche Nebenerscheinung, die das große Wollen um volles Gelingen brachte, gerne übersehen angesichts der imponierenden Gesamtleistung und des starken, anfeuernden Impulses, den das ganze religiöse Kunstschaffen nicht nur in Österreich davon nachdrücklichst empfangen hat. Da es Prof. Holzmeister vor allem darauf ankam, ein, wenn auch mehr gefühlsmäßig als stark konsequent gestaltetes, scharf umrissenes Programm festzulegen, waren viele sonst anerkannt tüchtige Mitglieder der Gesellschaft ausgeschaltet, während umgekehrt Künstler, die sich erst in ihrer neuesten Entwicklungsphase religiösen Problemen zuwenden, vertreten waren. Außerdem hat Behrens in dem Raum, für den er sich verantwortlich machte, einem ihm verwandten Kreis reichsdeutscher Künstler Zugang verschafft. Es ist nun ein eindeutig sprechender Beweis für ein jeden Egoismus bannendes, wohldiszipliniertes Verantwortungsgefühl, daß die übrigen Mitglieder der Gesellschaft ohne nennenswerten Einspruch die Sache ihren persönlichen Interessen voranzustellen wußten. Das fühlbare Übergewicht der staatlich besoldeten Kräfte gegenüber den frei schaffenden Künstlern ist wohl genügend erklärt durch die einfache Tatsache, daß nur diese in der glücklichen Lage waren, größere Arbeiten ohne Aussicht auf Bestellung — nur Behrens hatte Aufträge für St. Peter in Salzburg — herbeizuschaffen. Derselbe Umstand machte es auch unmöglich, den himmelblauen Idealisten zu finden, der auf eigenes, todsicheres Risiko einen prachtvollen Altarbau, eine monumentale Kanzel oder eine kostbare Monstranz beigestellt hätte. Das sind gewiß bedauerliche Leerstellen in dem sorgfältig ausgearbeiteten Programm; daran zu nörgeln, könnte aber angesichts der gegebenen Sachlage nur das billige Verlangen von unverantwortlichen Utopisten sein.

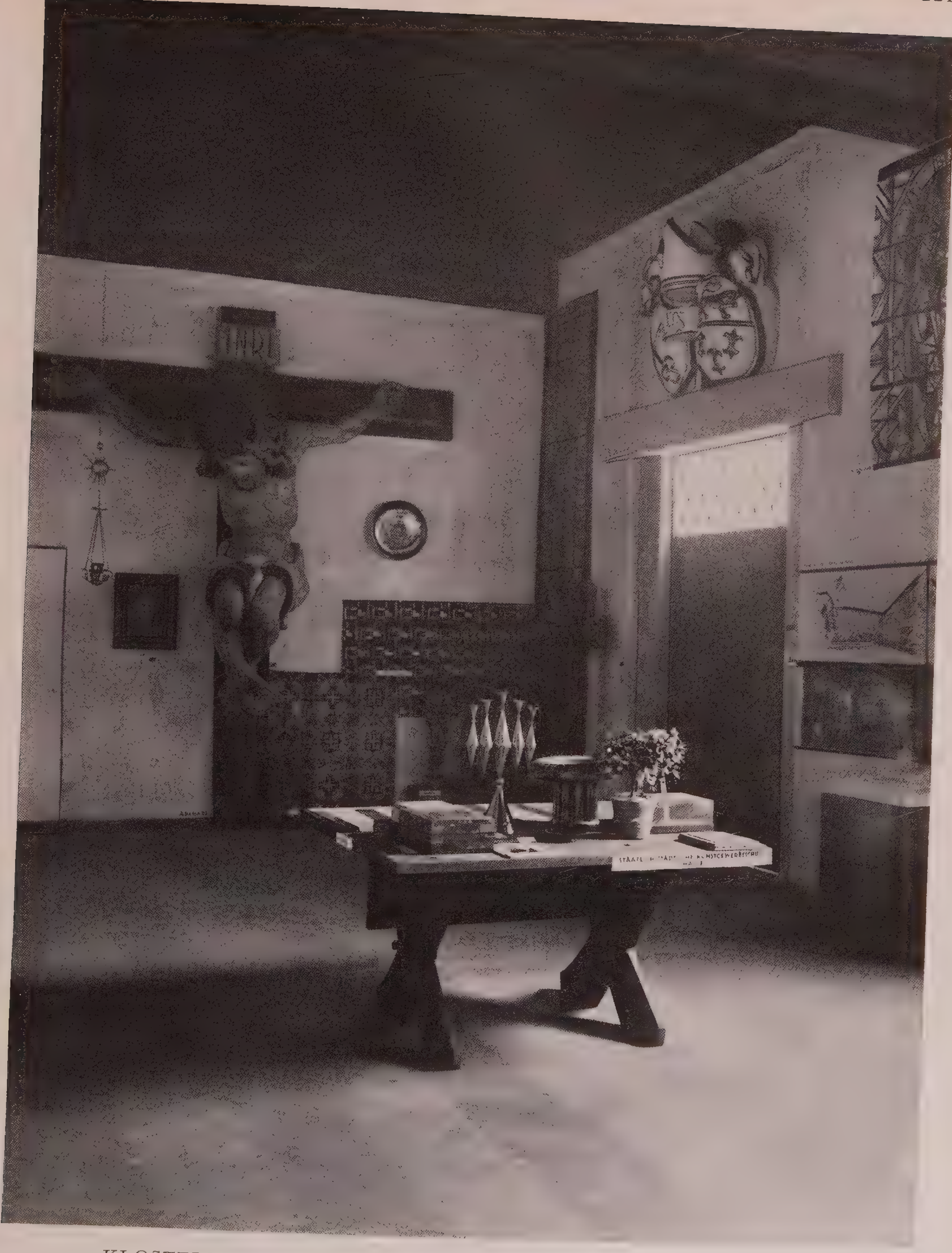
Professor Holzmeister, der wahre Spiritus rector des großen Unternehmens, ging nun daran, die Secession für den gedachten Zweck in eine Art Weiheraum umzugestalten. Indem er die Zentralhalle vorerst durch einfach-massive Pfeiler unterteilte, gewann er einerseits einen dominierenden, geschlossenen Ausschnitt für die Hauptgruppe Hanaks, anderseits gliederten sich die dadurch entstandenen Nebenflächen in gesonderte, nischenartig wirkende Einheiten, die ihrerseits wieder, durch ein Hauptstück der Malerei oder Plastik betont, die Möglichkeit boten, auch kleinere Werke (z. B. Keramiken, Metallarbeiten, Textilien) übersichtlich unterzubringen. Von diesem so disponierten Hauptsaal



HAUPTRAUM VON PROF. CLEMENS HOLZMEISTER. — PIETÀ VON HANAK



KAPELLENRAUM MIT ORGELPROSPEKT VON »CÄCILIA«-WIEN
GLASFENSTER, ENTWORFEN VON PROF. HANS EIBL-WIEN
AUSGEFÜHRT VON K. GEYLINGS ERBEN



»KLOSTERBIBLIOTHEK« MIT DEM HOLZKRUZIFIX VON ADLHART

Das Kruzifix jetzt in der neuen Benediktiner-Universität zu Salzburg



KAPELLENRAUM. — MALEREI UND KRUZIFIX VON DER SCHULE ANDRI-WIEN



KAPELLENRAUM MIT DEM »GNADENBILD« VON HANAK-WIEN

war durch ein mächtiges Kreuz der Andri-Werkstätte Verbindung und Trennung zugleich hergestellt mit einer Art Kapelle, die in den Flächennischen der Querwände durch spezifisch kirchliche, an den Hauptwänden durch mehr allgemein religiös-allegorische[1]) Themen nach den Entwürfen von Andri-Schülern bemalt war. Der fühlbare stilistische Unterschied beider Themengruppen ist begründet durch die verschiedene Absicht, indem die ersteren Malereien als Glasmosaiken gedacht waren, das übrige als Entwurf für Freskoausführung. Unter einem von der »Cäcilia« (Innsbruck) eingebauten Orgelprojekt ein leider aus Raumnot etwas zu tief eingestelltes Glasfenster nach prächtigem Entwurf von Prof. Dr. H. Eibl, ausgeführt von K. Geylings Erben, Wien. Diese Glasmalerei, ihrem Inhalte nach ein Symbol der »Hoffnung«, gab thematisch wie formell den Grundakkord der Wandmalereien an und zugleich einen trefflichen Beweis dafür, daß richtig verstandene Auffassung und materialgemäße Stilgebung auch heute trotz völlig geänderter Farbenwerte noch Meisterwerke schaffen kann, die selbst den höchst gefährlichen Vergleich mit den alten Herzogsfenstern von St. Stefan, die die Stadt Wien generös leihweise beigestellt hatte, immerhin auszuhalten vermögen — vorausgesetzt, daß der Beschauer nicht einseitig auf die Prinzipien der Gotik eingeschworen ist. Jedenfalls war es ein prächtiger Anlauf, diese lange mißverstandene Technik mit dem Formwillen der Gegenwart in Einklang zu bringen.

Unter den übrigen Kunstzweigen war die Plastik am machtvollsten vertreten. Eine Gesamtcharakteristik darf nicht verfehlen, vor allem darauf aufmerksam zu machen, daß besonders in den Hauptwerken die einzelnen, sonst so verschieden eingestellten Künstler, wie etwa Barwig und Hanak, gleichsam wie unter einem ihnen selbst unbewußten Einverständnis wieder aus dem Subjektiv-Genrehaften herausstreben und sich mehr einer dogmatischen Ideenversinnlichung zuwenden, was, in der geschichtlichen Perspektive genommen, ein Zurückgreifen auf vor-francisceische Ideale bedeutet. Und gerade darin scheint die große bestimmende Linie der modernen religiösen Kunst zu liegen, die parallel läuft mit anderen Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur und Musik. Es ist ein sichtbares Abrücken von der eng eigenpersönlich gefärbten, vagen religiösen Schwärmerei der letzten Zeit und ein sich Einfühlen in die altehrwürdigen, objektiv-wuchtigen Grundsätze des kirchlichen Lebens, also, wenn man so sagen will, Kunst der neuen Sachlichkeit angewendet auf das verstärkt-religiöse Bewußtsein der Gegenwart.

Was Barwig in seiner stark gotisch empfundenen Madonna mit wienerischer Grazie leise andeutet, ist in der Pietà Hanaks und noch entschiedener im Gnadenbild des Kapellenraumes mit fast überscharfem Akzent ausgesprochen. Die Madonna hält das Gott-Kind, nicht so sehr ihr Kind, der zu erlösenden Welt hin als selbstlose Trägerin der Gnade, als ganz willfähriges Werkzeug einer höheren Macht. Daher die Teilnahmslosigkeit des Gesichtsausdruckes, darum die auffällig betonte feierlich-hieratische Stilisierung der Konturen, die streng frontale Unbeweglichkeit. Gerade diese Momente waren vielen Besuchern, wie sich leichtlich versteht, eine starke Zumutung an ihre Aufnahmsfähigkeit und doch ist der das Verstehen eröffnende Schlüssel schon in den allerdings auch selten im letzten Sinne erfaßten Worten des Evangeliums gelegen: Frau, was ist mir mit dir? Ein anderes ist es freilich, ob nicht doch der von Schülern Hanaks als eine Art Weltspiegel gedachte plastische Schmuck, der etwa als Sockelrelief besser wirken würde, im formellen, wenn auch keineswegs ideellen Widerspruch zur angestrebten Formgröße steht. Übrigens wurde die Wirkung, die von diesem »Gnadenbild« — nicht Madonna mit Kind — ausstrahlen konnte, bei entsprechender magischer Beleuchtung ganz wesentlich gehoben. Ähnlich verfehlten Urteilen wie dieses Werk, das sich meist nur unter aufklärender Führung erschloß, war auch die Hauptgruppe des Zentralraumes, die Pietà desselben Meisters, ausgesetzt. Man stieß sich an kompositionellen und stilistischen Ungewöhnlichkeiten und übersah zumeist, daß gerade die Hauptsache, das Überweisen des toten Sohnes an die nun entsühnte Welt, in zwingender Eindringlichkeit zur Geltung kommt. Leichter aufzuklärenden Mißverständnissen war auch Andris Kruzifixus an der Stirnseite des Kapellenraumes ausgesetzt, weil er ihn nicht als Sterbenden, sondern als Rex gloriae in altmittelalterlicher Haltung gab, eine Auffassung, die letzthin die Autorität der Holztür von Sabina für sich zeugen lassen könnte. Zwei andere Kruzifixe, das eine von Furthner, das andere von Adlhart, standen im denkbar schärfsten Gegensatz. Während das erstere, aus einem Stück geschnitzt, die reife Meisterschaft und formvollendete Vereinigung moderner Auf-

[1]) Etwa eine Paraphrase zu den Worten: Wer immer strebend sich bemüht . . . . . .



KLAUSURGITTER UND LAMPE VON PROF. PETER BEHRENS

Das Gitter jetzt in der Salzburger Benediktiner-Universität



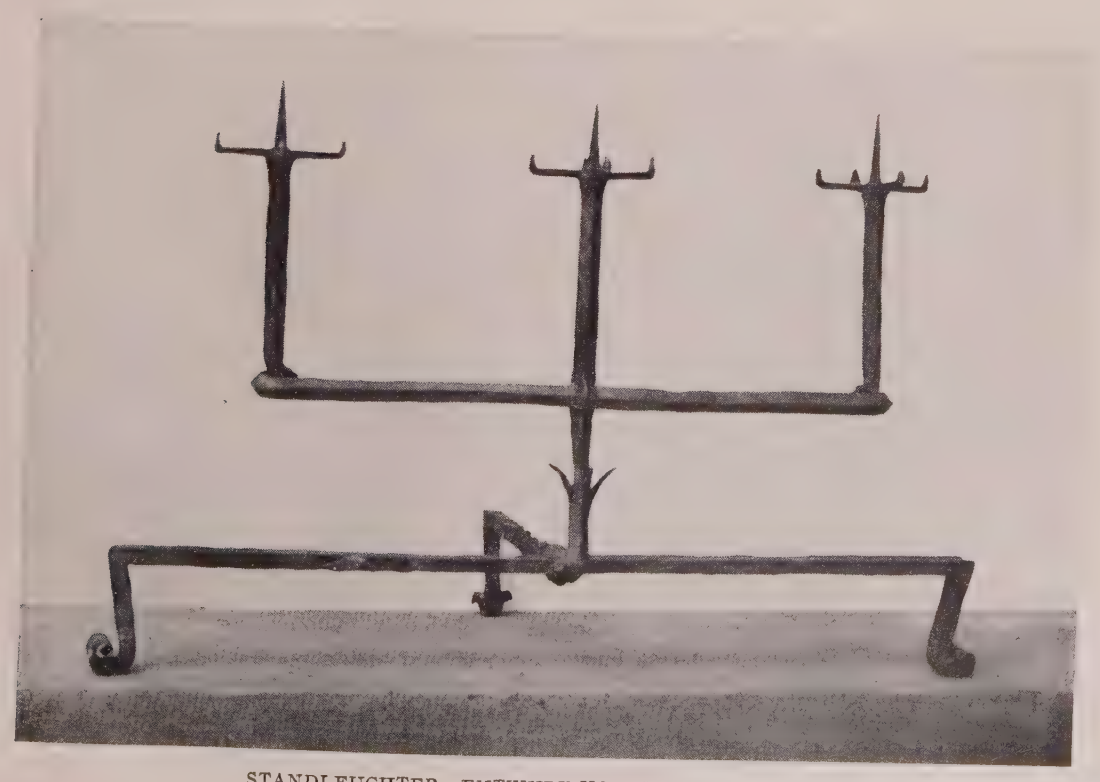
MARIENSCHREIN VON J. DOBNER

Holz bemalt und vergoldet



RELIQUIENSCHREIN MIT BEINPLASTIKEN VON BODINGBAUER UND EMAIL VON FRANCISCA ZACH. ENTWURF VON HAGENAUER

WANDLEUCHTER AUS SCHMIEDEEISEN. ENTWURF VON CL. HOLZMEISTER



STANDLEUCHTER. ENTWURF VON CL. HOLZMEISTER



HÄNGELEUCHTER
ENTWURF: CL. HOLZMEISTER
AUSFÜHRUNG SEB. SCHWARZ

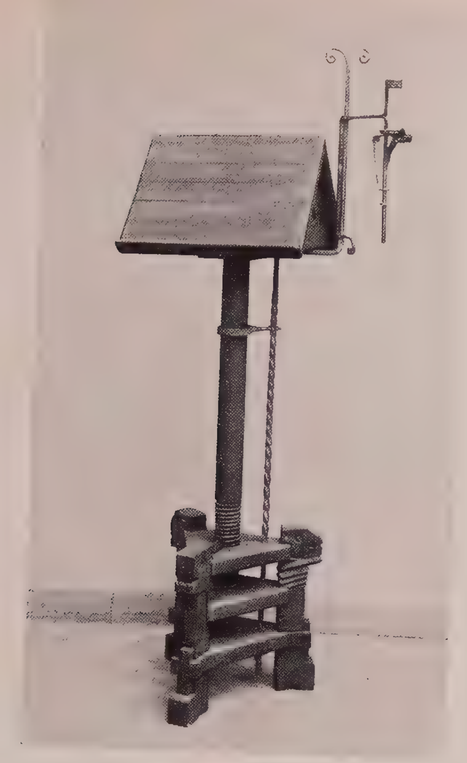


OSTERKERZENLEUCHTER

fassung mit dem Erbe des Barock bekundet, ist Adlharts sicherlich wuchtig und grifffest gestaltete Riesenfigur eine noch nicht ganz verarbeitete Kreuzung von Barockemphase, gotischer Gefühlsspannung mit Grünewald als letztem Ahnherrn, dessen tiefe Beseelung leider hier in einem fast uranimalischen Kopftypus völlig vermißt wird. Die Kraft ist in der Kraft stecken geblieben. Übrigens reichen alle diese Beispiele nicht heran an die kühne Formensprache eines gotischen Christus, der eigentlich im gewissen Sinne als modernstes Stück der ganzen Ausstellung anzusprechen war und am meisten verblüfft hätte, wäre nicht das gotische Sehen schon sehr Allgemeingut geworden. Ein Frauenaltar als plastischer Gedanke der Hanak-Schule ist in seiner Gesamtauffassung mit erfreulicher Folgerichtigkeit durchgeführt, wäre aber erst im Rahmen entsprechender Großarchitektur richtig einzuwerten. Eine hl. Anna von Fraß untadelhaft schön, aber kein weiteres Problem.

Von den Wandbildern des Hauptraumes ist neben einer herzlichen, echt menschlich gesehenen Madonna mit Kind aus Egger-Lienz' früherem Entwicklungsstadium vor allem Kitts Pietà zu erwähnen, die nur eine weitere Entfernung vom Beschauer verlangt hätte. Der fast durchgängig, so auch hier bartlos dargestellte Christus fällt heute angesichts der entsprechenden Mode und des verallgemeinerten Wissens um die urchristliche Kunst nicht mehr so auf wie noch zur Zeit Fahrenkrogs, ein Beweis, wie schnell Neues, erst heftigst bekämpft, hingenommen wird, sobald einige Gewöhnung da ist. Sterrer suchte und fand in seinem reliefartig wirkenden Großbild: Christus am Ölberg, ungekünstelte Monumentalität. In der Art, wie er den seelischen Vorgang in die merkwürdige Unruhe der Gewänder, in die stacheligen Formen der Vegetation verlegte, erneuerte er mit Geschick uralte Probleme. Sein dem Gesamtstil trefflich angepaßter, infolgedessen aber etwas erdhafter, flügelloser Gottesbote konnte durch entsprechende Erklärungen leicht den Besuchern um das Moment der ersten Entfremdung gebracht werden. Velims Freskenentwurf »Matris te recipiet gremium, mundi salvator« ist ein kühner Versuch, in hinreißendem Linienfluß geistige Werte zu offenbaren, aber doch noch ein Versuch.

Der Behrensraum, der als eine Klosterbibliothek gedacht war, ergab schon deshalb keinen erquicklichen Gesamteindruck, weil die großen Arbeiten, der schon genannte Kruzifixus



NOTENENPULT
ENTWURF VON CL. HOLZMEISTER



GRABKREUZ. ENTWURF
VON CL. HOLZMEISTER

von Adlhart, ein prachtvolles, aber wegen schlechter Beleuchtung meist übersehenes Eingangsportal, ferner das kunstvoll geschmiedete, im Entwurf etwas aufdringlich geistvoll konzipierte Klausurgitter, des architektonischen Gefüges entbehrend, an sich selbst nicht voll zur Geltung kamen und ihrerseits wieder die Wandbilder und Skizzen um solche brachten. Am erfreulichsten waren noch die malerisch geschauten Architekturskizzen des Meisters selbst. Manche Leistungen der von ihm eingeführten Gäste, wie etwa das kubistische Abendmahl Dülbergs, sind abzulehnen, nicht weil sie zu modern, sondern umgekehrt, weil es nicht angeht, Experimente von 1917 für eine Ausstellung für Zeitkunst von 1926 heraufzuholen. Zehn Jahre bedeuten bei dem rasenden Tempo der heutigen Entwicklung schon einen zu fühlbaren Rückstand. Überhaupt war die hier getroffene Auslese denn doch wohl zu einseitig, als daß sie einen Überblick über das Schaffen der religiös eingestellten, führenden Zeitgenossen im Reich hätte vermitteln können. Im Ver-Sacrum-Zimmer: Graphiken (die besten von Lobisser, Martin, Hofer, Jutz), Blätter der religiösen Volkskunst (Fossel) und eine Vitrine mit Arbeiten der »Wiener Werkstätte«, die mit dem »Werkbund« den kunstgewerblichen Anteil der Ausstellung zu bestreiten hatte, und man darf wohl sagen, im ganzen und großen mit sicherem Erfolg.

Eine Abteilung für historische Kunst (romanischer Löwe aus der Schottenkirche, gotische Plastiken und Bilder des 15. Jahrhunderts, eine feine Barockmadonna um 1690, Gemäldeskizzen von österreichischen Barockmeistern usw.) sollten die Existenzberechtigung der Gegenwartskunst nachweisen, indem sie die überzeugende Probe gaben, daß tatsächlich bisher jede christliche Ära den ihr, nur ihr eigenen Form- und Ausdruckswert gefunden und gegeben hat.

Das publizistische Echo des In- und Auslandes war von außergewöhnlicher Eindringlichkeit und Wärme, auch vom fremd gesinnten, ja gegnerischen Lager her voll ehrlicher Anerkennung. Alle führenden Stimmen der öffentlichen Meinung kamen dahin überein, daß unter den denkbar schwierigsten Verhältnissen eine Großleistung von noch kaum berechenbarer Tragweite gelungen sei, wenn auch natürlich die Werturteile über die einzelnen Objekte weit auseinanderstreben mußten. Es ist an sich schon ein nicht

hoch genug einzuschätzender Erfolg, daß endlich wieder über das Wesen, die Bedeutung und die Zukunftsmöglichkeiten der christlichen Kunst in den weitesten Kreisen die Debatte eröffnet ist, daß man sich wieder intensiv mit Problemen beschäftigt, die vielen schon längst nur mehr abgeschlossene Vergangenheit bedeuteten. Der sehr kühne Vorstoß, richtig revidiert, muß allen Anzeichen nach der Auftakt einer segensreichen Entwicklung sein. Unvergeßlichen Dank schulden die Verantwortlichen dem großsinnigen Verhalten ihres Kardinal-Protektors Dr. Friedrich Gustav Piffl, der nicht nur durch sein Erscheinen die durch den Bundespräsidenten Dr. Hainisch vollzogene Eröffnung zu einem gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges machte, sondern sich auch weiterhin in seiner vertrauenden Anerkennung nicht beirren ließ. Ähnlich bewiesen Bischof Dr. Waitz von Vorarlberg und Fürstbischof Dr. Hefter von Gurk ihr förderndes Interesse. Das aufmunternde Beispiel so hoher kirchlicher Persönlichkeiten gab dem Klerus die wohltuendsten Direktiven. Besonders die jüngere Generation ist denn auch die Hoffnung der christlichen Künstler und aller derer, die die hohe Kunstmission der Kirche richtig zu werten wissen. Schon jetzt unterbleibt dank der unermüdlichen Aufklärungsarbeit der kompetenten Faktoren glücklicherweise mancher Mißgriff, der früher gang und gebe war, mancher Auftrag wird erteilt, und sobald der fürchterliche Druck der wirtschaftlichen Not sich einigermaßen lockert, ist ein neuer Frühling auf diesem Gebiete mit einiger Bestimmtheit zu prophezeien. Künstler und Klerus, solange künstlich entfremdet, lernen einander langsam wieder verstehen und werden auch das christliche Volk mitreißen.

Die große Veranstaltung wird in ihrem kraftvollen Gelingen das Vertrauen heben, von ihren Fehlern lernen lassen und bezeugen, daß die Kirche heute noch wie ehedem innere Kraft und Selbstsicherheit genug hat, um als Lebende mit Lebenden zu verkehren, daß also das von ihr inspirierte und sanktionierte Kunstüben durchaus kein Geisterbeschwören sein muß.

Möge nun methodische Kleinarbeit die machtvoll angefachte Bewegung vertiefen und verbreiten und unserem Volke jene christliche Kunst vermitteln, die allein der religiösen Sehnsucht unserer Tage würdig ist.

PHILIPP SCHUMACHER

Von MICHAEL HARTIG

Am 20. Mai wird ein schaffensfreudiger Künstler 60 Jahre alt, Philipp Schumacher. 1866 hatte er zu Innsbruck das Licht der Welt erblickt, auch dort das Gymnasium besucht und absolviert und zunächst Rechtswissenschaften studiert. Aber er war von Natur aus Künstler und er mußte dies auch werden. 1886 kam er zu diesem Zwecke nach Wien in die Kunstakademie und dann in die Meisterschule des bekannten Professors M. v. Trenkwald. Ein Staatsauftrag für Borgo brachte ihn dem Ziele näher, fünf Studienjahre in Rom vollendeten die Ausbildung. Dort entstand auch »Mariens Tempelgang« als Gegenstück zur »Darstellung im Tempel« in Borgo und der Karton zu einer Fassadenmalerei in Mosaik an der Dreiheiligenkirche der Vaterstadt. Schumachers Kunst wurde durch seinen Studiengang von selbst auf die Ideen der Nazarener aufgebaut, wenn sie auch in ihrer Form eine persönliche Note erhielt. Sie ist fromm empfunden und will in erster Linie religiöse Gefühle auslösen, verschiedene Momente aus dem Leben des Herrn und seiner Heiligen den Beschauer wieder erleben lassen und heilige Eindrücke heiliger Stätten immer wieder wachrufen. Diese Kunst war für Buchillustration wie geschaffen und konnte sich auf diesem Gebiete in all ihren Reichtümern und Schönheiten am besten entfalten. So wurde der Maler schon frühzeitig Illustrator und blieb dem Buche treu, ohne sich einseitig auf diesem Gebiete zu verlieren. Er begann die Arbeit im Dienste des dreibändigen Prachtwerkes »Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild«. 1900—1906 weilte er in Berlin, hauptsächlich um dort die zahlreichen, zumeist farbigen Bilder für die Leben Jesu (1903) und Mariä (1910) zu fertigen, welche seinen Namen in der ganzen christlichen Welt bekanntgemacht haben und für die ihm Pius X. persönlich seinen Dank ausgesprochen hat. Auch die Buchkunst »Vom göttlichen Heiland« ist sein Werk und den größten Teil seines Lebens arbeitete er an den viel verbreiteten Schulbibelbildern für Bücher und Wände, für Katechismen, Gebetbücher usw.,



PHILIPP SCHUMACHER: V. KREUZWEGSTATION (1917)
BERLIN, ST. MATHIASKIRCHE



PHILIPP SCHUMACHER: FRANZISKUSALTAR IN ALTÖTTING (1916)

besonders im Auftrage der Firmen Herder, Benziger und Auer. 1924 erschien im Augustinusverlag in Berlin das meist von ihm, großenteils farbig, illustrierte Prachtwerk »An heiliger Stätte«. Das kurz zuvor daselbst ausgegebene Werk »Die Liturgie der Kirche« verdankt ebenfalls Schumacher den Bildschmuck.

Aber der Meister ist mehr als Buchkünstler. 1914 entstanden für die neue St.-Anna-Kirche in Altötting zwei vielverehrte Altarbilder, von denen das eine Franziskus von Assisi mit Heiligen des Dritten Ordens, das andere — ein Triptychon — die unschuldigen Kinder von Bethlehem verherrlicht. 1915—1916 hat Schumacher den würdigen Kreuzweg für St. Mathias in Berlin, 1923 den für Agram (in der Schweiz) gemalt. Der Weltkrieg hat ihm zu Weihnachten 1917 am Monte di Valbella seinen ältesten Sohn Joachim entrissen, und weil er so kraftvoll dieses bittere Leid zu tragen verstanden hatte, wurde er in zahlreichen Kriegsgedächtnisbildern für alle möglichen Dörfer und Städte der deutschen Heimat ein machtvoller Tröster der Hinterbliebenen, ein gottergebener Sänger der zahllosen Helden. Die Jahresmappe hat 1918 sein diesbezügliches monumentales Altarbild in Hoerde (in Westfalen) wiedergegeben. Die Tafelbilder in Maria Eich und Straßlach sind den Münchnern ebenso Trost und Erbauung wie jene in der Tiroler Heimat. Seit dem Ende des Krieges wurden viele Tafelbilder vom Künstler verlangt, ganz besonders nach



KAISER FRIEDRICH BARBAROSSA STEINPLASTIK AM FREISINGER DOMPORTAL

Westfalen, wo er durch das Werk in Hoerde einen klangvollen Namen sich geschaffen hat. Das bedeutendste ist das Altarbild »St. Ursula« für Meiste. Als er einem dortigen Pfarrherrn ein Kirchensiegel entworfen hatte, liefen sofort zahlreiche Siegelaufträge bei ihm ein. Wenn er diesen Wünschen mehr aus Gefälligkeit entgegenkam, wird er hierfür dadurch belohnt, daß ihm jetzt auch monumentale Aufträge zuteil werden wie die Ausmalung der Apsis in Euchen bei Aachen, der ganzen Kapelle im Marienhospital in Hamm. Nur gelegentlich hat sich der Meister als Porträtist betätigt; daß er auch hier seinen Mann zu stellen weiß, sagt uns die diesem Hefte beigedruckte Probe. So ist Schumacher als Maler auf jedem Gebiete seiner Kunst und in fast allen deutschen Gauen tätig, immer treu seinem hohen Ziele, das er sich vornehmlich in Rom gesteckt hatte, durch seine Kunst dem Reiche Christi zu dienen, dasselbe der zweiten und dritten Bitte des Vaterunsers entsprechend auf die Erde zu ziehen und Gottes Name zu heiligen. Er steht jetzt auf der Höhe seines Schaffens, erst die letzte Zeit hat ihm monumentale Aufträge gebracht; möge ihm noch eine recht lange weitere Arbeitszeit beschieden sein! Daß er bei allem Großen an der Wand das Kleine im Buche auch heute noch



PHILIPP SCHUMACHER: AUS DEM LEBEN JESU



PHILIPP SCHUMACHER: MEINE TOCHTER WALTRUD

Farbstiftzeichnung

nicht vergißt, beweist seine konservative, bescheidene Art und verbürgt uns seine kommende Kunst im bisherigen Geiste. Er ist auch bewiesen durch die Energie, mit welcher der Künstler in der harten Zeit der Inflation nicht bloß alle unchristlichen, sondern auch alle profanen Aufträge zurückgewiesen hat.

DAS BILD FRIEDRICH BARBAROSSAS AM FREISINGER DOMPORTAL UND DIE KAISERIDEE IM 12. JAHRHUNDERT

Von JOSEF STURM

Die großen Rheinlandsfeiern des vorigen Jahres weckten allenthalben die Erinnerung an die stolze Kaiserherrlichkeit des deutschen Mittelalters. Je mehr das deutsche Volk der dumpfen Betäubung sich entwindet, in welche es der jähe Sturz aus Macht und Glanz in Unfreiheit und Not geschleudert, desto mehr strahlt auch die Erinnerung an jene Jahrhunderte auf, da in dem deutschen König als dem Träger der Krone des heiligen römischen Reichs das deutsche Volk selbst zur Führung der abendländischen Christenheit berufen war. Und je mehr wir den bloßen Machtgedanken als die tiefste Ursache der unseligen Verwirrung erkennen, in welche sich die Völker und Staaten der Jetztzeit verstrickt haben, desto erhabener muß uns die Idee des mittelalterlichen Kaisertums als einer überstaatlichen, übernationalen, sittlichen Macht erscheinen, deren Autorität in ihrer religiösen Weihe beruhte, deren Fundament die Gerechtigkeit war. »O heiliger Kaiser, schaffe Recht den armen Waisen, zu dir rufen die Kinder, deren Väter verraten sind!« so ruft der Dichter des Rolandsliedes dem Kaiser zu.

Die bedeutendsten und eindrucksvollsten Erinnerungen an diese Glanzzeit des deutschen Mittelalters treten uns zweifellos in den Rheinlanden und deren Kaiserpfalzen und Kaiserdomen, im Süden der deutschen Lande vornehmlich in Bamberg und Regensburg entgegen. Aber auch Freising, die geistlichste unter den geistlichen Städten, wie sie B. H. Riehl so treffend charakterisiert, die äußerlich in der Reichsgeschichte unter den deutschen Bischofsstädten wesentlich zurücktritt, birgt in seinem Dome ein Kaiserdenkmal, dem an Erhabenheit der Idee vielleicht wenige an die Seite gestellt werden können: das Porträtrelief Kaiser Friedrich Barbarossas und seiner Gemahlin Beatrix von Burgund.

Die ehrwürdige Domkirche aus dem Jahrhundert des heiligen Korbinian war im Jahre 903 durch ein Brandunglück in Asche gesunken; Bischof Waldo von Freising, der im Kronrat des unmündigen Königs Ludwig großen Einfluß hatte, wäre außer stande gewesen, aus eigenen Mitteln seine bischöfliche Kirche wieder aufzurichten, hätte ihm nicht die Übertragung des Königshofes in Föhring an das Domstift die Mittel hierzu gewährt; als »Königsturm« wahrte der eine der beiden Domtürme über die neue Brandkatastrophe des Jahres 1159 hinaus das Andenken an die königliche Hilfe in einer Zeit, da die Verwüstung auf dem Freisinger Domberge ein Spiegelbild des allgemeinen Zustandes im Reiche war.

Am 22. September 1158 hatte Freising in dem geistesgewaltigen Bischof Otto, dem Halbbruder König Konrads III., dem Oheim Kaiser Friedrich Barbarossas, einen seiner bedeutendsten Hirten verloren; am Palmsonntag des folgenden Jahres verheerte eine Feuersbrunst den Dom mit allen Gebäuden des Domberges und verbreitete sich auch noch über die unglückliche Stadt. Ottos Nachfolger, Bischof Albert, schritt als »ein zweiter Nehemias« unverzagt an das große Werk eines neuen Dombaues; vor allem bemühte er sich mit Erfolg um die tatkräftige Gunst des jungen Kaisers Barbarossa, der durch seinen verstorbenen Oheim der Freisinger Domkirche ohnehin verbunden und auch Albert selbst sehr gewogen war; noch kurz vor dem Brandunglück, an Lichtmeß des Jahres 1159, hatte Albert am kaiserlichen Hoflager zu Occimiano geweilt, wohl um die Reichslehen zu empfangen. Das Kaiserpaar Friedrich und Beatrix schenkte nun Alberts Hilfegesuch offenbar in hochherziger Weise Gehör und ihre Steinbilder am Freisinger Domportal wahren heute noch die Erinnerung an die kaiserliche Huld und Gnade.

Mit den Perlen romanischer Portalkunst, wie der Adamspforte in Bamberg oder der Goldenen Pforte in Freiburg und Naumburg, die alle bereits dem 13. Jahrhundert angehören, kann sich das Portal des Freisinger Domes in seiner Schlichtheit nicht messen. Aus bayerischem Sandstein gemeißelt, zeigt es eine in drei Schrägstufen abgetreppte

Wandung mit Rundsäulen zwischen den Eckpfeilern. Das in den Kapitälen verwendete Blattmotiv setzt sich zu beiden Seiten friesartig fort und zieht damit die darunter befindlichen Hochrelieffiguren in den Rahmen des Ganzen. Auf der linken Seite sitzt Kaiser Friedrich auf einem Faltstuhl, eine gezackte Krone auf dem Haupte, in der Linken das Zepter, die Rechte in die Hüfte gestemmt; hinter ihm schreitet ein Bischof vor in langem, faltigen Gewande, in der Rechten den Hirtenstab tragend, dabei mit dem Zeigefinger auf den Kaiser weisend, nach allgemeiner Annahme der Erbauer des Domes, Bischof Albert. Auf der Gegenseite thront eine schlanke, jugendlich anmutige Gestalt, Kaiserin Beatrix, in der erhobenen Rechten den Reichsapfel haltend, das Gesicht im Profil dem Kaiser zugewandt. Die Inschrift über dem Bild des Kaisers lautet: Frederic. Rom. Imper. August.; jene über der Kaiserin: Coniux Beatrix Comitissa Burgundiae. A° MCLXI.

Die Figuren sind aus dem an seiner ursprünglichen Stelle befindlichen Quader gemeißelt, doch hat die Domrestauration des 18. Jahrhunderts (1723/24) an ihnen Veränderungen vorgenommen; besonders das Bild der Kaiserin erhielt damals eine Anpassung an den Zeitgeschmack, indem man die Gesichts- und Gewandpartien überging; schon damals oder später wurden abgeschlagene Stücke in Stuck ergänzt; unberührt bis auf die Überschmierung durch eine schlechte oder schlecht restaurierte Fassung blieben dagegen die Köpfe des Kaisers und des Bischofs. Die Originalität der Inschrift über dem Kaiserbild ist allgemein anerkannt, während jene über dem Bild der Kaiserin als eine im 18. Jahrhundert entstandene Nachbildung der alten Aufschrift betrachtet wird.

Auch das Porträtmäßige der Darstellung ist nicht zu bezweifeln. Das gewellte Haar, der gestutzte Bart, die hochgewölbten Augenbrauen entsprechen völlig der Schilderung von Friedrichs Äußerem, wie sie uns die gleichzeitigen Schriftsteller hinterlassen, wie auch anderen Bildnissen des Kaisers. Freilich künstlerisch steht die individuelle Behandlung der Köpfe des Kaisers und des Bischofs — jener der Kaiserin scheidet hier wegen zu starker Überarbeitung aus — in Gegensatz zu den unkörperlich starren Falten der Gewänder, zu dem zaghaft Gezwängten der ganzen Haltung der Figuren, in der sie ornamentartig in das Gefüge des Portals eingeordnet sind. Als erster Porträtversuch innerhalb der eben erwachenden bayerischen Plastik eignet den Bildern aber gleichwohl ein hoher kunstgeschichtlicher Wert. Ihre besondere Stellung innerhalb der Porträtbildnisse Kaiser Barbarossas und der deutschen Kaiser des Mittelalters überhaupt dürfte aber dem Freisinger Bild eine Einzelheit verschaffen, welche sich dem flüchtigen Beschauer kaum aufdrängt und auf welche zuerst Karlinger[1]) mit Nachdruck hingewiesen hat.

Hinter dem Haupte des Kaisers verläuft nämlich eine etwa 15 mm vom Grunde abstehende Kreisfläche, welche deutliche Spuren einer nachträglichen Überarbeitung zeigt. Da der Kaiser auf einem Faltstuhl sitzt, ist es ausgeschlossen, daß die Scheibe eine Hauptunterlage darstellt, wie sie in der späteren Zeit häufig, bei romanischen Figuren aber wohl auch sonst nirgends nachzuweisen ist. Die Absicht einer gewollten Formgebung ist nicht zu bezweifeln, ein stehengebliebener Bossen müßte auf die Umrisse des Hauptes Bezug nehmen und würde nicht erst in Nasenhöhe einsetzen. Es kann sich also nur um den Überrest eines Nimbus oder Heiligenscheines handeln.

Das Nächstliegende ist darin das Zeichen einer kirchlichen Verehrung Barbarossas als Seligen oder Heiligen zu erblicken, wie damals öfters Kirchenstifter wenigstens im Bereich ihrer Stiftung kirchliche Verehrung erlangt haben. Und Barbarossas Verdienste um die Freisinger Kirche einerseits, wie der Tod des großen Heldenkaisers auf dem Kreuzzug im fernen Morgenland anderseits würden eine lokale Verehrung des Kaisers in Freising nicht unwahrscheinlich machen. Für die Entstehungszeit der Figuren müßte dann von vornherein daraus gefolgert werden, daß sie erst nach dem Tode des Kaisers geschaffen wurden.

Für eine Ansetzung in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts lassen sich auch baugeschichtliche Erwägungen geltend machen. Spärlichen Nachrichten über den Dombau zufolge hat Bischof Albert die Arbeiten in der Krypta begonnen. 1181 wird dann der heute noch an der gleichen Stelle über dem einen Seitenschiff befindliche Dreikönigsaltar erwähnt; am 2. Mai 1205 vollzog Alberts Nachfolger, Otto II., die Weihe des vollendeten Domes. Man gewinnt also den Eindruck, daß der Bau vom Chore gegen das Portal hin

[1]) Hans Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1925, S. 56 ff.

fortschritt und nicht umgekehrt, die Entstehung der Portalplastik somit eher in die spätere Bauperiode zu setzen ist. Auch ist viel wahrscheinlicher, daß Bischof Otto II. in der Bischofsgestalt neben dem Kaiser seinem Amtsvorgänger ein Denkmal setzen ließ, als daß Bischof Albert selbst sich auf diese Weise verewigt hätte. Bischof Albert aber starb 1184. — Die Jahreszahl 1161 über dem Bild der Kaiserin Beatrix dürfte sich wohl auf den Zeitpunkt des eigentlichen Baubeginnes beziehen. Hinsichtlich der Entstehungszeit der Figuren bestünden also vielleicht keine Bedenken, in dem Nimbus des Kaisers ein Anzeichen seiner kirchlichen Verehrung zu erblicken.

In den liturgischen und literarischen Denkmälern des Bistums Freising findet sich aber nirgends eine Spur für eine solche Annahme. Kein Kalendarium, keine Litanei nennt Friedrichs Namen. Noch mehr sprechen innere Gründe dagegen.

Konnte der Glanz des letzten Jahrzehntes im Leben Barbarossas, der im Mainzer Pfingstfest des Jahres 1184 die stolzesten Erinnerungen des deutschen Volkes schuf, konnte selbst der Tod des Kaisers als Kreuzritter wirklich in den Zeitgenossen und der nachfolgenden Generation das Andenken an die schweren kirchlichen Kämpfe, welche der Kaiser in den 60er und 70er Jahren geführt, so sehr verwischen, daß die Verehrung des Volkes für den entschwundenen Heldenkaiser irgendwie religiös geartete Formen hätte annehmen können? Und selbst diese Möglichkeit zugegeben, hätte der Bischof am Portal des Domes solchem Volksempfinden Ausdruck gewähren können — ungeachtet dankbarster Gesinnung für die vom Kaiser empfangenen Wohltaten, ungeachtet auch engster Beziehungen zum Staufischen Hause, welche gerade von Alberts Nachfolger, Bischof Otto II., bekannt sind? Das Bistum Freising war wie die übrigen Diözesen des Salzburger Metropolitansprengels während des Schismas innerlich fast durchweg, und auch äußerlich, bis es dem starken Drucke der kaiserlichen Partei wich, auf seiten des römischen Papstes Alexander III. gestanden, für welchen in Bayern vor allem heiligmäßige Männer wie Eberhard von Salzburg selbst und Hartmann von Brixen eintraten. Gerade die schwankende Haltung, welche Bischof Albert von Freising in diesen kirchlichen Kämpfen einnahm, zeigt die Gewissensnot, welche das päpstliche Schisma seit 1160 unter kaisertreu Gesinnten ausgelöst hatte. Schon dem Konzil dieses Jahres zu Pavia, in welchem der Kaiser für den von seiner Partei gewählten Gegenpapst Viktor IV. Anerkennung forderte, war Bischof Albert gleich dem Erzbischof von Salzburg und dem Bischofe von Brixen ferngeblieben. Und dem Vorbild ihres Metropoliten treu und durch ihn geschützt verharrten bis zu seinem Tode auch seine Suffraganen auf seiten des rechtmäßigen Papstes Alexander III. Erst 1165 leistete Albert das vom Kaiser geforderte Gelöbnis, niemals Alexander oder einen seiner Nachfolger anzuerkennen, doch tat er es nur mit dem Vorbehalt, er werde dem nunmehrigen kaiserlichen Gegenpapst Paschalis nach seinem Gewissen gehorchen, solang das Reich dessen Partei halte und solang er selbst die Regalien haben wolle. Und das Ende des 18jährigen erbitterten Kampfes war bekanntlich eine tiefe Demütigung Barbarossas; im Frieden von Venedig mußte sich der Kaiser der Rechtmäßigkeit Alexanders III. unterwerfen.

Von den Totenbüchern der Stifter und Klöster der Freisinger Diözese gedenken Barbarossas nur jene von Schäftlarn und Indersdorf — Freising selbst besitzt aus jener Zeit kein Totenbuch —, von denen der Regensburger Oberaltaich, St. Emmeram, Windberg und Prüfening, von denen der Passauer Niederaltaich, St. Nikolaus in Passau, Mattsee, St. Florian und Traunkirchen; aber nur das Niederaltaicher Nekrolog fügt dem Namen bei: ob. in aqua ao MCXC° Hierusalem peregrinus. Die Totenbücher geben also keinen Anhaltspunkt dafür, daß Barbarossas Tod im Sinne eines Opfers für die heilige Sache des Kreuzes aufgefaßt worden wäre und damit einer religiösen Verehrung des Kaisers nach seinem Tode hätte förderlich sein können. In alexandrinisch gesinnten Kreisen scheint man eher das Gegenteil gedacht zu haben; noch im 14. Jahrhundert weiß der freilich durchwegs guelfisch eingestellte italienische Chronist Villani zu erzählen, Mit- und Nachwelt haben in der Tatsache, daß Friedrich der Heldentod in offener Feldschlacht nicht vergönnt gewesen sei, ein Gottesgericht wegen seiner Verfolgung der Kirche erblickt.

Gerade in Bayern hatte man Friedrich vor seinem Aufbruch zum Kreuzzug mit den größten Erwartungen begeistert gehuldigt. Propst Heinrich von Schäftlarn begrüßte Barbarossa in den Widmungsversen einer Handschrift, welche Roberts Geschichte des ersten Kreuzzuges enthält, als

Signifer invictus coelorum regis amicus,

mit dem Segenswunsch:

Cesar magnificus pius augustus Fridericus
De terra domini pellat gentem Saladini.

Der Sieg blieb Barbarossa versagt; mußte da sein jäher Tod, der unglückliche Ausgang des Kreuzzuges im Menschen des Mittelalters nicht auch Zweifel wachrufen, ob der gefeierte Held wirklich persönlich coelorum regis amicus gewesen sei?

Die Deutung des Nimbus hinter dem Haupte Barbarossas auf dem Freisinger Domportal muß also in einem anderen Ideenbereich zu suchen sein — und ist auch zu finden in der Auffassung der Zeit von der Würde des Kaisers überhaupt: der Nimbus gilt nicht der Person des Kaisers, sondern dem Träger der römischen Kaiserkrone.

Der Nimbus stammt aus dem Altertum und eignet zuerst als Strahlenkranz Sonnengottheiten wie Apollo, Sol und Iris, wie er sich besonders häufig auf pompeianischen Wandgemälden nachweisen läßt. Dann übertrug man den Nimbus auf die Bilder der Kaiser, sowohl der bereits apotheosierten, wie auch der noch lebenden. Auch die christliche Kunst gab ihn bis herab in die Karolingerzeit Fürsten, um deren Herrscherwürde anzudeuten, so auf den Mosaiken in San Vitale in Ravenna, den Darstellungen des Kaisers Justinian und seiner Gemahlin Theodora.

Nun waren gerade Friedrichs Regierungszeit im allgemeinen und seine politischen Maßnahmen im besonderen von einem mächtigen Wiederaufleben der altrömischen Vorstellungen von Kaisertum und Staat beeinflußt. Daß diese Beeinflussung ein Merkmal der ganzen Zeitrichtung war, und sich nicht nur auf die politischen Kreise um Friedrich beschränkte, sondern besonders auch am päpstlichen Hofe wirksam war, bildete ja gerade eine der tieferen Ursachen des Zusammenstoßes der beiden höchsten irdischen Gewalten. Der Papst fühlte sich nicht nur als Rechtsnachfolger des hl. Petrus, sondern wenigstens im gewissen Sinne auch als solcher des Kaisers Konstantin. Ein großer Teil vom Zeremoniell des römischen Kaiserhofes ward in der päpstlichen Kurie entfaltet, deren gewöhnlicher Sitz, der Lateran, der Reichspalast Konstantins nach der Meinung der Zeit war. Man sprach vom heiligen Senat der Kardinäle, sacer cardinalium senatus und von den Quästoren der heiligen Pfalz, quaestores sacri palatii.

Noch weit mehr aber wirkten sich diese Vorstellungen am Kaiserhof aus, gefördert vornehmlich durch die Juristen der Universität Bologna, mit welchen Friedrich gelegentlich eines Aufenthaltes dortselbst im Jahre 1154 persönlich in Verkehr trat. Nach Auffassung dieser Juristen war Justinian der Gründer der Gesetze, der größte Repräsentant der rechtschaffenden Kaisergewalt und Friedrich fühlte sich alsbald so sehr als Nachfolger der das Corpus iuris abfassenden Kaiser, daß er eine Verfügung zum Schutz der Studenten von Bologna sogleich einem bestimmten Titel des Rechtsbuches einverleiben ließ. Und von jetzt ab beginnt sich die ganze Titulatur für das Reich, den Hof, die Macht und die Person des Kaisers umzugestalten. Jetzt erhielt zum erstenmal das Imperium Romanum den Zusatz sacrum; Rom als der Sitz des Imperium wird gefeiert als sacra urbs, die kaiserlichen Erlasse sind sacrae constitutiones; in der Sprache der zeitgenössischen Dichtung wird selbst der Person des Kaisers das Beiwort sacer gegeben, ja der Verfasser des Ligurinus geht noch weiter: die Gemahlin des Kaisers ist ihm Genossin des heiligen Lagers, thori socia sacri, sacri socia lecti, sie kommt in die heiligen Umarmungen ihres Gemahls, sacros regina venit in amplexus. Durch übernatürliche Hilfe gestärkt und erleuchtet, sancto spiritu instructus, vermag der Kaiser mehr als alle anderen Menschen, und, da er unmittelbar in Gottes Hand steht, so ist aller Zufall gegen ihn machtlos; nach Rahewin, dem Fortsetzer von Bischofs Otto von Freising großem Geschichtswerk, stellen sich sogar die Elemente in den Dienst des göttlichen Kaisers; und so durchdringen sich heidnische und christliche Vorstellungen immer mehr, der divus imperator, der divus augustus ist Träger des göttlichen numen, seine Entscheide sind oracula. Aber gerade der Dichter des Ligurinus, der vielleicht in der Übersteigerung der Kaiseridee in heidnisch-christlich gemischte Sphären am weitesten geht, hält vor einem zurück, er vermeidet es peinlichst, dem Kaiser den Grad innerer Heiligung beizulegen, wie ihn das Wort sanctus bezeichnet. Wohl die Kaiserkrone, welche der Papst aufs Haupt des Kaisers setzt, ist ihm sancta corona, aber der Träger der sancta corona, wenn er von der Krönung aus Rom zurückkehrt ist sacer: sacer rediens ... ab Urbe.

Aus diesem Ideenkreis heraus ergibt sich nun auch die richtige Deutung des Nimbus am Haupte des Barbarossabildes am Domportal in Freising. Der Künstler geht so weit, dem Träger der heiligen Krone das Sinnbild überirdischen Glanzes und überirdischer Macht zu geben, aber er ist sich selbst klar und weiß sich auch von seinen Zeitgenossen nicht mißverstanden: dieses Sinnbild gilt nur dem Amte, nicht der Person; es will nicht dem Kaiser den Charakter innerer Heiligung zusprechen und damit eine irgendwie religiös geartete Verehrung für seine Person bekunden: Der Nimbus stellt vielmehr den höchsten Ausdruck für die Erhabenheit der Kaiseridee dar.

Und es ist kein Zufall, daß diese Erhabenheit der Kaiseridee gerade in Freising so bedeutsamen Ausdruck fand. Auch im 12. Jahrhundert behauptete Freising seinen alten, wissenschaftlichen Glanz. Den Freisinger Domherrn rühmte man schon unter Bischof Heinrich (1098—1137) neben vornehmer Geburt feine Bildung nach. Unter seinem Nachfolger, Bischof Otto, fanden scholastische Theologie und aristotelische Philosophie in Freising eifrige Pflege, wie überhaupt die überragende Persönlichkeit Ottos auf das geistige Freising nicht ohne bleibenden Eindruck sein konnte. Ottos Geschichtswerke stellen eine literarische Erscheinung dar, wie sie Bayern vielleicht weder vorher noch nachher aufzuweisen hat. Zum mindesten stand Bayern mit ihnen an der Spitze der zeitgenössischen Geschichtsschreibung. Und wie sehr Ottos Persönlichkeit weiterwirkte, zeigt die fast ebenbürtige Fortsetzung, welche seine Geschichte Kaiser Friedrichs I. durch seinen Geheimschreiber Rahewin gefunden.

Und innerhalb dieses reichen geistigen Lebens fand gerade auch der Reichs- und Kaisergedanke in Freising reiche Entfaltungsmöglichkeit. Abgesehen von der geistigen Auswirkung von Ottos Geschichtswerken, schon seine verwandtschaftliche Stellung zum Kaiserhaus mußte in diesem Sinne fördernd wirken. Ottos Nachfolger Albert wußte sich Friedrichs Gunst zu erhalten und Otto II. gewann wieder persönlich großen Einfluß auf die Reichsgeschichte. Und über Freising hinaus, auch im übrigen Bayern huldigte man in gleicher Weise diesen erhabenen Ideen. Der begeisterten Widmungsverse des Propstes Heinrich von Schäftlarn wurde bereits gedacht. Fast gleichzeitig entstand im Kloster Tegernsee das berühmte Spiel vom Antichrist, in welchem die mittelalterlich-theokratische Geschichtsauffassung in Verbindung mit gehobenstem Nationalgefühl unvergleichlichen Ausdruck gewann. Es ruht der Abglanz der ruhmreichsten Zeit Kaiser Friedrich Barbarossas auf dieser kraftvollen Dichtung eines reichstreuen Geistlichen, der in gewaltiger Vision den deutschen Kaiser zeigt, wie er am Ende aller Dinge das Erdreich sich unterwirft. Und wie in der Kaiseridee der Barbarossazeit neben dem Wiederaufleben der römischen Cäsarenhoheit als gleichbestimmender Faktor der christlich-germanische Kaisergedanke Karls des Großen wirksam war, so hatte auch dieser in Bayern literarischen Ausdruck gefunden; am Hofe der bayerischen Welfenherzoge hatte der Pfaffe Konrad sein Rolandslied geschrieben und darin die Taten des großen Karolingers verherrlicht. Und ungefähr in der gleichen Zeit, vielleicht sogar vom gleichen Verfasser, entstand in der sogenannten Kaiserchronik die älteste geschichtliche Arbeit in deutscher Sprache, eine poetische Reichsgeschichte von Augustus bis auf Konrad III., welche besonders durch die italienischen Kriegstaten Heinrichs des Stolzen ihre vornehmsten Anregungen erhielt, wie eben überhaupt die hervorragende Anteilnahme der Bayern an den Römerzügen der deutschen Kaiser die Reichsgesinnung und den Kaisergedanken stets neu beleben mußte.

Und aus diesem Schwung reichsten geistigen Lebens heraus, das von universalen und nationalen Momenten gleichmäßig durchdrungen, damals die bayerischen Lande erfüllte, gestaltete der Künstler des Freisinger Domportales seine Kaiserfigur und wagte es, seinem Hochgefühl theokratisch-nationaler Begeisterung durch den Nimbus am Haupte des Kaisers sichtbaren Ausdruck zu geben; und wie jeder echte Künstler verlieh er dadurch auch dem Empfinden seines Volkes, den Idealen, an welchen es sich begeisterte, für welche es kämpfte und blutete, lebendige Gestaltung.

Rundschau

Denkmalpflege

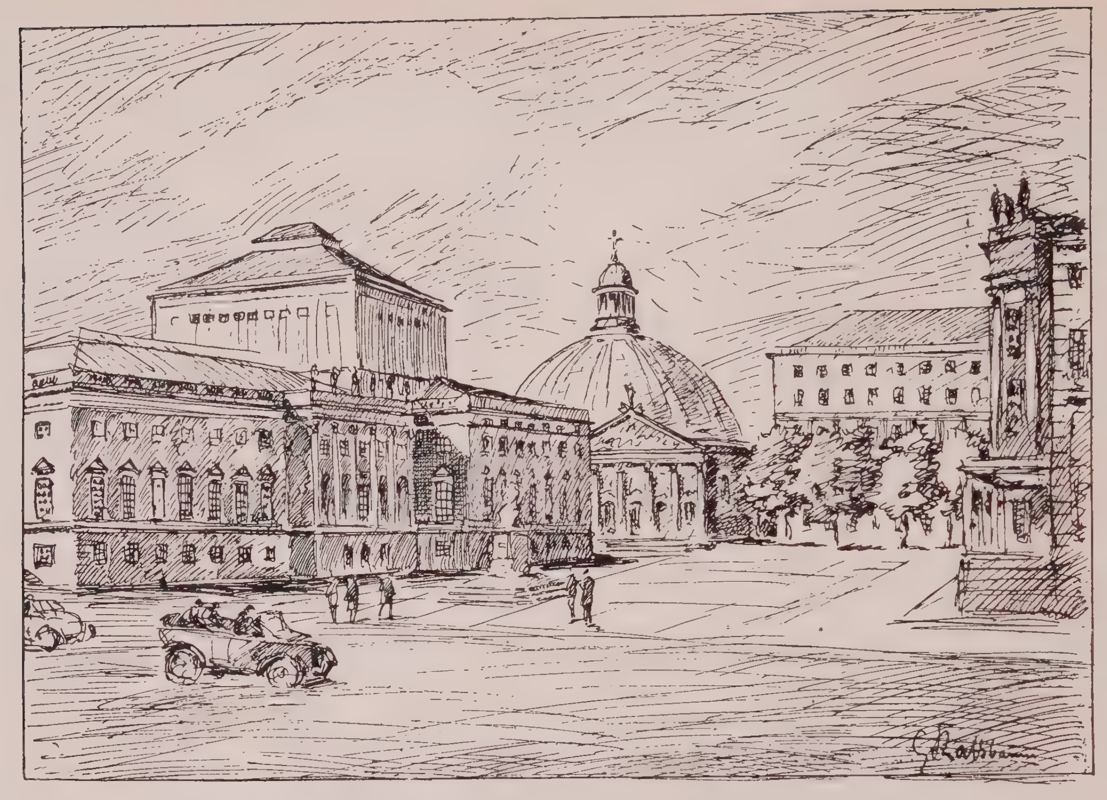
STAATSOPER UND ST. HEDWIGSKIRCHE IN BERLIN

In der Reichshauptstadt, die gegenwärtig von einem architektonischen oder städtebaulichen Wechselfieber befallen zu sein scheint, bereitet sich mit dem geplanten Umbau des alten Knobelsdorffschen Staatsopernhauses Unter den Linden ein neues Ereignis vor, auf das auch an dieser Stelle mit aller Deutlichkeit hinzuweisen dringendste Forderung ist. Gleich ob der hier mitgeteilte Plan Wirklichkeit wird oder nicht, die bisherige Behandlung der Frage seitens der maßgebenden Stellen ist so, wie Max Osborn sie kürzlich treffend bezeichnete: Man könnte melancholisch werden! Ob des anderer Ziele wegen mangelnden städtebaulichen Verständnisses und der Rücksichtslosigkeit, mit der zu Werke gegangen wurde. Und nur aus dieser Einstellung heraus konnte der Vertreter des zuständigen Hofbauamts einer einmütig protestierenden Presseversammlung Berliner und deutscher Kunstreferenten auf alle Einwände lakonisch erklären: »Der Landtag hat die Vorlage genehmigt, im übrigen wird bereits angefangen zu bauen!« — Wie zugegeben ist, genügt der an sich würdige und repräsentative friderizianische Opernbau seit längerem sowohl den technischen Anforderungen, d. h. den hochgespannten, wie auch im Bühnenhaus den heutigen Sicherheitsvorschriften nicht mehr; eine architektonische Verschandelung, wenn man so sagen muß, ist aus dem erstgenannten Grunde schon früher mit dem überhöhten Schnürbodenbau eingetreten. Nun aber will man, um Letztes zu beheben und weil das ehedem geplante neue Opernhaus im Tiergarten durch die Zeitumstände illusorisch geworden ist, angeblich wieder nur ein Provisorium schaffen, indem man das alte Bühnenhaus auf seiner Ost- und Westseite um hohe Anbauten von je sechs Metern Tiefe erweitert. Dadurch würden nicht nur die technischen Schwierigkeiten überwunden werden, sondern auch »die Störungen vor der Hedwigskirche durch das Heranfahren der Kulissen von rückwärts, die man seit Jahren hat dulden müssen«, beseitigt. Alle die schwerwiegenden sozialen und technischen Gründe, die so nach dem heutigen Stand und dem Betriebe im alten Hause von der Behörde vorgebracht werden und die Geheimrat Fürstenau soeben im »Zentralblatt der Bauverwaltung« (Nr. 14, S. 167 ff.) schriftlich niederlegt und an Plänen erläutert, seien auch von uns anerkannt; ebenso glauben wir, daß man sich in vieljähriger Arbeit um die beste Lösung der an sich sehr schwierigen Frage bemüht hat, die Geschichte der Planungen beweist das. Ebenso verständlich wie notwendig ist der Standpunkt des Ministeriums, das keinen Tag länger mehr die Verantwortung für die Sicherheit der in der Oper tätigen Künstler und des Betriebspersonals unter den augenblicklichen Bedingungen übernehmen zu dürfen glaubt. Wir gehen ferner bezüglich der in der Tat begrüßenswerten Umgestaltung des Opernplatzes als solchen mit der Hofbaubehörde konform, und zwar auch mit ihren Vorschlägen der Planierung, der Zuschüttung des Lindentunnels, der sparsamen und auch St. Hedwig zuträglichen Baumbepflanzung am Südrande und des Versatzes des Kaiserin Augusta-Denkmals aus der Platzmitte an die Nordseite, jedenfalls in größere Straßennähe. Ja, wir hoffen und wünschen sogar sehr, daß unabhängig vom eigentlichen Opernprojekt diese Platzumgestaltung durchgeführt wird. Berlin könnte damit viel gewinnen; denn die jetzige Ansicht kommt einer Negierung des Platzes gleich und schafft auch nicht die bei alten Plätzen oder solchen in romanischen Ländern mit so viel natürlichem Takt erzielten, feinen Wechselbeziehungen der Teile zum Ganzen und untereinander, so daß wir da jeweils geradezu von einer Raumdynamik reden können.



OPERNHAUS UND ST. HEDWIGSKIRCHE IN BERLIN

Wie steht es nun um das alte Opernhaus, die St. Hedwigskirche und schließlich auch um den neugestalteten Platz, wenn das Staatsprojekt fertig sein wird? Da kommt das große Aber, das sicherlich auch vor dem Landtag, der sich (mit Ausnahme der Zentrumsfraktion) auf den tatsächlichen Boden des gegenwärtigen Zustandes und Bedürfnisses gestellt hat, nicht genügend zur Sprache kam, während es die bearbeitenden Behörden anscheinend gar nicht in Betracht gezogen haben. Die ganze Problemstellung ist falsch, weil man das alte, schon historische Opernhaus, das vor nunmehr fast zwei Jahrhunderten für ganz andere Bedingungen geschaffen wurde, heute nun mit aller Gewalt (!) auf den modernen Betrieb mit seiner um ein Vielfaches größeren Notwendigkeit zuschneiden will, anstatt daß man an dieser Stelle sich bemüht, den Betrieb aufs Haus zuzuschneiden. Dadurch müßten sich Mittel und



STAATSOPER, ST. HEDWIG, DRESDENER BANK

Ansicht nach erfolgtem Umbau (von günstigstem Standpunkt aus!). Die wünschenswerte Platzumgestaltung ist hier bereits mit berücksichtigt

Zeichnung des Hofbauamts Berlin

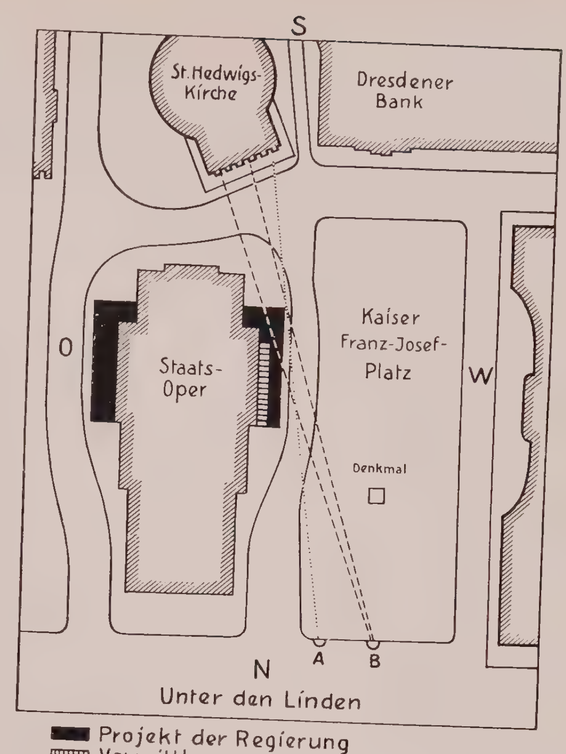
Wege finden lassen, den technischen und sozialen Erfordernissen in der Hauptsache durch Umbauten im Inneren des Bühnenhauses gerecht zu werden; im Höchstfalle käme ein Zurückgreifen auf den sehr erwägenswerten Vermittlungsvorschlag des Stadtbaufachmanns an unserer hiesigen Hochschule, Professors Hermann Jansen (s. »Germania« vom Sonntag, 21. März dieses Jahres) in Betracht, der die Platzwirkung als solche nach Möglichkeit erhält und die im Sinne der Denkmalspflege erforderliche Sicht auf St. Hedwig freiläßt; dabei ließe sich unter Umständen sogar das Einfahren der Kulissenwagen ins Haus erzielen, wodurch die Abladekalamität vor der Kirche beseitigt würde. Aber von dem Vorschlag Jansens haben wir seitens der maßgebenden Instanzen leider kein Wort vernommen, ebensowenig von einem ernsten Schritt, die große Krolloper, die am Königsplatz doch genau so repräsentativ liegt wie das alte Opernhaus, durch ein befriedigendes Arrangement zum immerhin ersatzweisen Haus für große Ausstattungsopern, die sonach in dem Knobelsdorffschen Bau für die Zukunft fortzufallen hätten, einzurichten. Wie in anderen Städten hätte man dann auch in Berlin zwei Häuser, ein großes und ein kleines, wobei in dem letztgenannten die intimeren Spiel- oder Kammeropern aufgeführt würden. Hinzu kommt ja noch, daß die Oper Unter den Linden ja so wie so verhältnismäßig eine nur geringe Zahl von Sitzplätzen aufweist (etwas über 1500 wohl), was ohnehin schon auf einen intimeren Charakter hindeutet, trotz der relativ übergroßen Bühnenfläche. Und es wird ja auch während der Umbauzeit das Krollhaus als Ersatz für die Staatsoper benutzt.

Ferner spricht man dauernd von einem Provisorium des Umbaues; also will man die Millionen für ungewisse Zeit verbauen. Da die in besseren Tagen geplante neue große Oper sicher auf lange hinaus ein Traum bleiben wird, käme es jetzt doch eher darauf an, das Provisorium zu vermeiden und ein Endgültiges mit der oben bezeichneten Teilung in großes und kleines Haus vorzunehmen.

Ein baukünstlerisches Moment kommt hinzu. Der Verfasser des vorliegenden Umbauprojekts will die geplanten Anbauten zu beiden Seiten des Bühnenhauses nicht im Stile unserer Zeit — obwohl er das immerhin erwog — ausführen, sondern er hat sie ganz in den Formen Knobelsdorffs entworfen, wobei das jetzige Hauptgesims rings herumgezogen wird. Dagegen ist aus zwei Gründen eine Einwendung zu machen. (Dr. Osborn hat diesen meinen Einwand in der »Voss. Ztg.«, Nr. 164 vom 8. April, dankenswerterweise aufgegriffen und unterstrichen.) Einmal würde es so aussehen, als habe Knobelsdorff, der diesen Bau entwarf, ihm diese neue Gestalt, die doch »Provisorium« sein soll, geben wollen; ferner würde sich diese »stilgemäße« Behandlung eben gar nicht mit dem Provisorium vereinbaren lassen müssen, denn dieses könnte ruhig als solches gekennzeichnet sein und bleiben, es wäre baulich ehrlicher und würde die kommende Generation gewiß bei erster Gelegenheit zu einer Wiederherstellung des ursprüng-

lich wohlproportionierten Bauwerks veranlassen, so daß man nicht immer wieder in verschuldeter Abstumpfung des ästhetischen Gefühls die widrigen Tatbestände einfach hinnimmt. Dann aber müssen wir diese neuerliche Fortsetzung der historisierenden Bauweise im Gegenwarts- und Zukunftsinteresse entschieden ablehnen. Keine alte Zeit hat sich in solchem Maße selbst verleugnet, ja aufgegeben wie die hinter uns liegende Epoche; man sehe sich unsere Dome, Rathäuser usw. endlich einmal daraufhin an und ziehe die Folgerungen daraus. Und als ganz schlimm müssen wir die Auffassung, die sich bemerkbar gemacht hat, bezeichnen, als habe es mit der »Verschandelung« auch des Opernhauses doch gar nicht so viel auf sich, da die meisten Leute es doch nicht merken oder, wenn sie es merken, sich doch bald daran gewöhnen. Ist das auch eine kulturbewußte Einstellung zu den unentrinnbarsten Dingen, wie es die Repräsentationsbauten an so hervorragender Stelle sind?

Nun noch zur Frage der Stellung der St. Hedwigskirche selbst im Rahmen des Projekts. Als erfreulich bezeichnen wir zunächst die Absicht, die Rückfront des Operngebäudes mit ihrem reliefbesetzten Giebel wieder so herzustellen, daß sich auch von der Hedwigskirche aus ein würdiger, architektonisch sogar reizvoller Aspekt darbietet. Daß sich aber die schon beeinträchtigte Kuppel der Rundkirche nach Errichtung der seitlichen Anbauten immer noch markant genug im Gesamtplatzbilde behaupten würde, eben weil die sphärische Form im allgemeinen ein natürliches Übergewicht hat, wagen wir in diesem Falle trotz der Zuversicht des Hofbauamts doch nicht zu hoffen; ob da nicht doch der Wunsch Vater des Gedankens ist oder die Vertröstung? Aber wir lassen uns nicht vertrösten. Noch wichtiger erscheint uns die Frage der Einwirkung auf die Kirchenfassade. Hermann Jansen schreibt u. a.: »Die St. Hedwigskirche ist im Laufe mehrerer Generationen ein wesentlicher Bestandteil des Stadtbildes von Berlin Mitte geworden und spielt eine nicht unwichtige Rolle in der Wandung eines der wertvollsten Architekturplätze — nämlich des Opernplatzes. Jede Veränderung ihres Äußeren, wie vor allem ihres Zusammenhanges mit den benachbarten Bauten läßt die Frage berechtigt erscheinen, ob eine Beeinträchtigung des Gesamteindruckes von Kirche und Platz eintritt.« Eine ernste städtebauliche Frage, die gleichzeitig das Prestige aller derer, denen St. Hedwig mehr als ein totes Bauwerk ist, berührt. Die Kirche, dieser architektonisch markante Bau ebenfalls aus friderizianischer Zeit, bot einstmals mit seiner Umgebung als Eckabschluß des sog. Kaiser-Franz-Josef-Platzes (Opernplatz), einen städtebaulich hervorragenden Anblick von der Prachtstraße Unter den Linden her. Seit der Überhöhung des Bühnenhauses der Oper ist bereits die Kuppelwirkung der dahinterliegenden Kirche stark vermindert; noch mehr, seit das nur im Abstand von etwas mehr als 10 m von der Kirche befindliche, als hohe Wand die Schmalseite des Platzes abschließende Gebäude der Dresdener Bank aufgerückt ist. Das Schlimmste trat dann bisher mit der mehrgeschossigen Aufstockung dieses Bankhauses ein, die in ihrer Form so sehr wider allen guten Geist einer Stadtbaukunst und den Sinn einer erträglichen Platzwirkung sündigt, daß man sich fragt, wo damals während der »Hochsaison« der Banken, als sie allüberall aufstockten, unsere Baubehörden und Stadtbauräte gewesen sein mögen, daß ihnen eine solche bauliche Sinn-



DIE ZWEI PROJEKTE DER UMGESTALTUNG

widrigkeit nicht verhindernswert erschien. War es denn wirklich nicht zu erreichen, daß die Aufstockung der an sich schon mehrgeschossigen Bank erst treppenweise von der Kirchenseite sich entfernend vorgenommen wurde? Ist denn das Hauptgesims der Bank, so wie es auch heute noch den Bau durchzieht, gegenüber der Rundkirche nicht schon reichlich hoch gewesen? Die hier beteiligten Vertreter der »historischen Stile« wettern so gern gegen die ausgesprochen modern gerichteten Baukünstler; aber ein Erich Mendelsohn hat in seinem Mossehaus z. B. mit natürlichem Instinkt den Angleich an die sogar alltägliche Umgebung hergestellt.

Nun fehlte also noch das »Verbauen« der halben, ja je nach dem Standpunkt — siehe im Plan B und A — fast der ganzen Fassade von St. Hedwig, so daß das Gotteshaus nicht mehr nur nach der Höhe, wenn wir ans Bühnenhaus und an die Bank denken, sondern auch nach der Breite hin gemindert würde, was einem optischen Verschwinden gleichkäme. Schon rein vom Gesichtspunkte der Denkmalspflege, die die Bauten als solche und den Opernplatz als Ganzes zu sehen und zu wahren hat, ist diese Minderung zu bekämpfen oder, da kaum mehr etwas zu ändern sein wird, wenigstens post festum die Rechtfertigung eines Einspruches dagegen auch für spätere Zeiten zu begründen. Während man heute von der Platzmitte Unter den Linden aus von den sechs Säulen des Portikus immerhin noch fünf gewahr wird, würden zukünftig allenfalls noch ein bis zwei Säulen sichtbar bleiben, die Fassade wäre nahezu verschwunden, der Anblick nicht erfreulich; von den Fahrstraßen westlich und östlich des Opernhauses aus wäre die Kirche sodann überhaupt nicht mehr sichtbar.

Wie sollen schließlich die neuen Anbauten an dem einst doch in seinen Verhältnissen so guten Bau Knobelsdorffs auf den umgestalteten Opernplatz einwirken? Das Bild wird städtebaulich nicht erhebend sein; die versuchte Platzbejahung wird durch ein architektonisches Nein alsbald wieder aufgehoben. Alles in allem wird sonach nicht nur dem alten Opernbau Gewalt angetan, indem er zu einer ihm garnicht mehr zukommenden Rolle gezwungen wird, sondern diesem Opfer soll noch ein zweites folgen, in St. Hedwig! Diese Leistungen seien hiermit festgenagelt, um so mehr, als wir mit unserer Ansicht nicht allein dastehen.

Dr. Oscar Gehrig

Ausstellungen

Berlin. In den schönen Räumen des hiesigen Lyzeumsklubs fand während des März/April eine umfassende Gedächtnisausstellung der im Herbst 1924 verstorbenen Malerin Ansche Fuhrmann statt; wie wir damals schon berichteten, war die Künstlerin eine der bekanntesten und hervorragendsten Malerinnen Berlins, und ihre Wirksamkeit erstreckte sich weit über die eigene Stadt hinaus. Als durch und durch frommer Mensch lag ihr das religiöse Element der Kunst sehr am Herzen; von den größeren Kompositionen dieser Art sahen wir auf der Ausstellung die mehrfigurige »Auferweckung von Jairi Töchterlein«, sodann die so frische »Vorbereitung zum Fest«, ein ganz marienhaft abgestimmtes Werk von beträchtlichem Umfang. Prachtvolles Genre, im guten Sinn des Wortes, reiht sich an, einiges Landschaftliche, sodann vor allem die Bildnisse, und unter diesen die bekannt vortrefflichen Kinderbildnisse. Auf diesem Gebiete hatte Ansche Fuhrmann mit Recht einen großen Ruf; ihre kräftige und sichere Malart, mitunter fast männlich schon, stach so sehr von üblichen Arbeiten malender Frauen ab. Leuchtend hell sind die Farben, fest zupackend der Strich, und der Sinn für geschlossene Komposition bricht in fast jedem Stücke durch. Für die rein religiösen Bilder muß man eine würdige Aufstellung in kirchlichem Raume sehr wünschen, da sie ihrer Ausstrahlung auf die andächtig betrachtende Gemeinde sicher sein dürften.

Dr. G.

GRÜNEWALDS HANDZEICHNUNGEN IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

Das Kupferstichkabinett hat neuerdings eine Anzahl Grünewaldscher Handzeichnungen erworben, die einst zur Sammlung von Savigny gehörten. Die Blätter sind nunmehr im Zusammenhang mit dem durch einwandfreie Abbildungen und Faksimiles ergänzend beigefügten Gesamtwerk des Meisters ausgestellt. Dabei werden mehrfach Studie und Vollendung äußerst instruktiv nebeneinander gestellt. Der Zuwachs, den das Berliner Kabinett durch die Erwerbung Friedlaenders erhalten hat, ist auch dann noch ein seltener Glücksfall, wenn selbst zwei Blätter des ehemaligen Besitzes von Savignys in anderen Besitz gelangt sind. Abgesehen von Studien zu nicht vollendeten oder nicht mehr erhaltenen Werken dieses ganz Großen beziehen sich andere unmittelbar auf die »Stuppacher Madonna« und vor allem auf Teile der deutschesten Malschöpfung hinter fremden Grenzpfählen — des Isenheimer Altars.

Dr. G.

Forschungen

GIORGIONES GEHEIMNIS

»Seine Bilder sind wie Träume von einem anderen Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem anderen Stern, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechtes zusammenhangslos zum Bewußtsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des Einzelnen, die der Gesamtheit gehören.« Mit solchen Worten hat der unvergeßliche Adolf Bayersdorfer ahnungsvoll das Geheimnis Giorgiones umschrieben. Dieser rätselhafte Träumer, der in reichen und glühenden Farben ein Menschentum geschildert hat, das jenseits von Gut und Böse zu leben scheint, in ein Licht gehüllt, schöner, als es je bei einem anderen Künstler geleuchtet hat, und in eine Landschaft hineingesetzt, die man nicht beschreiben oder sich ausdenken, sondern nur ersehnen kann, übt noch heute einen Zauber aus, dem sich niemand zu entziehen vermag. Bei der außerordentlichen Anziehungskraft, die seine stille, tief verinnerlichte Kunst von jeher auf alle Kunstfreunde ausgeübt, hat es nicht an Versuchen gefehlt, das Phantastische und Gedankliche seiner Bildkompositionen zu deuten, ja, man ist sogar auf die entlegensten philosophischen und historischen Stellen aus antiken Autoren verfallen, aber man ist auf diesem Wege niemals zu allgemein anerkannten Ergebnissen gelangt.

Nun versucht G. F. Hartlaub, der Leiter der Mannheimer Kunsthalle, von einer neuen Seite aus sich dem Geheimnis Giorgiones zu nähern. Er nennt sein soeben erschienenes Buch (Allgemeine Verlagsanstalt München) einen Beitrag zur Mystik der Renaissance und geht von den Geheimzeichen aus, die sich auf vielen Bildern des Meisters finden, und auf Grund deren man annehmen darf, Giorgione habe, selbst wahrscheinlich Mitglied einer geheimen Sodalität, die nur den Mitgliedern bekannten Erkennungsmerkmale auf Bildnissen dieser Bundesbrüder und auf beziehungsreichen allegorischen Darstellungen angebracht. Daß sich in vielen Städten und namentlich in Venedig solche Geheimbünde einer hohen Blüte erfreuten, ist durch die Forschungen Ludwig Kellers bekannt. Es waren Gesellschaften, die teils astrologische, teils alchemistische, teils gnostische Lehre pflegten und in denen das künstlerische Element stark vertreten war. Solche Mitglieder einer geheimen Sodalität wären nach Hartlaubs Ansicht z. B. die sogenannten drei Philosophen des Wiener Staatsmuseums, die für Hartlaub zu symbolischen Vertretern der drei Grade des Bundes vor der Höhle des Saturn werden. Es sind damit die drei Grade der Vollkommenheit gemeint, das niedere, elementare Wissen des jungen Novizen, das aktive Denken des der Welt zugewandten Mannes und das hohe Erkennen des in alle Geheimnisse eingeweihten Meisters gemeint. Das Bild war also von Giorgione vielleicht im Auftrage einer Gesellschaft von Saturnbrüdern oder eines hervorragenden Mitgliedes einer solchen gemalt. Leider haben wir nur sehr wenig Kunde über das innere Leben dieser meist geheimen, entweder mehr okkulten oder mehr akademischen Gesellschaften zur Zeit der Renaissance, so daß wir hier lediglich von Vermutungen, nicht von Tatsachen sprechen können. In einer mehr



JOSEF GUNTERMANN-MÜNCHEN (VGL. S. 210): ENTWURF ZU EINEM WANDBILD
Den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Torheit. Allen, die ihn lieben, das ewige Leben!

volkstümlichen Weise abgewandelt erscheint das Thema der drei Philosophen in dem Lorenzo Lotto zugeschriebenen Bilde der drei Lebensalter im Palazzo Pitti. Auch hier hätten wir es mit der Unterweisung des Jünglings und die dreifache Emporstufung des Wissens zu tun. Das andere Hauptthema der Geheimlehre ist die Astrologie. und ihr ist das bekannte Dresdner Bild »Das Horoskop« gewidmet, in dem wir wahrscheinlich eine alte Kopie nach einem verschollenen Gemälde Giorgiones zu erblicken haben. Auch das weltberühmte Bild des Konzerts im Palazzo Pitti wird in ein neues Licht gerückt. Es ist nicht nur der verinnerlichte Ausdruck musikalischen Empfindens, sondern eine Darstellung mystischen Charakters. Der ekstatisch aufblickende Mann am Spinett mit seinem unergründlich ernsten Ausdruck ist der Wissende, das damals neu erfundene Instrument, — sein Erfinder war der Venezianer Spinetti — die Verkörperung der Harmonie der Sphären, der modisch gekleidete Jüngling links ein Vertreter des indifferenten Weltmenschen, und der Augustinermönch mit der Laute rechts der Eingeweihte, »der aber nicht recht mitkann«. Die bisher noch niemals befriedigend gedeuteten Initialen und anderen Geheimzeichen, namentlich auf Bildnissen Giorgiones, erfahren hier eine zwanglose Deutung als geheime Erkennungsmerkmale des Geheimbundes, dem der Dargestellte angehörte, wie wahrscheinlich auch Giorgione selbst. Das Symbol der dreiköpfigen Hekate auf dem Bildnis des Broccardo, die Greifenklaue in der Hand eines von Lorenzo Lotto gemalten Mannes in Wien sind solche Geheimzeichen. Was für die von Hartlaub vorgetragenen Hypothesen einnimmt, ist vor allem der Umstand, daß die Erklärungsversuche sich in einer ganz bestimmten Richtung bewegen, und daß gleich ein Komplex von bisher ungedeuteten oder nicht befriedigend gedeuteten Zeichen in ein neues Licht gerückt wird. Immerhin aber geben diese wenigen nur andeutenden Hinweise auf Hartlaubs Deutungen einen Begriff von der Art, wie hier das so überaus anziehende Thema behandelt ist. Das Geheimnis Giorgiones ganz zu entschleiern, ist Hartlaub noch nicht gelungen, aber vielleicht ist hier ein Weg gegeben, auf dem die Forschung mit Aussicht auf Erfolg weiterschreiten kann. W. Bombe

Berichte aus dem Ausland

DAS UNTERIRDISCHE ROM

Woher stammt die christliche Basilika? Zweifellos findet sich ihre Grundform schon in den heidnischen Tempeln und Aulen. Aber das Wesentliche bei der Entlehnung einer Form bleibt doch die gemeinsame Idee. Die Idee des christlichen

Gotteshauses ist eng mit dem Totenkult verbunden. Wohl mochte man sich zur Andacht in den Wohnungen der reichen Christen zusammenfinden, aber der Schwerpunkt des religiösen Lebens und seiner Zeremonien lag doch in den Erinnerungsfeiern der Märtyrer in den Katakomben, wo zu diesem Zweck besondere Kapellen hergerichtet waren. Ihre Grundform weist aber nichts von der späteren Basilika auf. Wie sehr jedoch in dieser noch die Idee des Todes nachwirkte, geht schon daraus hervor, daß auch sie über den Gräbern hervorragender Märtyrer errichtet wurden. Die Vermutung liegt daher nahe, daß es bereits im heidnischen Rom ähnliche Bauformen gegeben hat, die Begräbniszwecken dienten. Um ein derartiges Monument scheint es sich bei der neuerdings vor Porta Maggiore ausgegrabenen unterirdischen Basilika zu handeln.

Zwar haben wir es hier mit einem viel umstrittenen und verschiedenartig kommentierten Bauwerke des Altertums zu tun. Zunächst glaubten namhafte Archäologen darin die geheime Kultstätte irgendeiner Sekte, vielleicht einer neu-pythagoräischen, die dem Tageslichte entfliehen wollte, zu erblicken. Nach den letzten Auslegungen indessen läßt sich der Begräbnischarakter der Basilika nicht mehr bestreiten, und wir haben in ihr wahrscheinlich eines der ältesten Bauwerke zu erblicken, denen die spätere christliche Basilika ihr Vorbild entlehnte.

Die ganze Konstruktion der Basilika ist in einer Weise angelegt worden, die sie den Augen Unberufener derart verbarg, daß niemand ihr Geheimnis erspähen konnte. Auch diesen Umstand hat man mit den Zeremonien eines verborgenen Sektenkultes in Verbindung bringen wollen. Doch erklärt er sich einfacher durch die Sorgfalt, mit der die Römer auch sonst ihre Toten vor zudringlichen Augen zu behüten pflegten.

Man tritt zunächst durch einen Korridor in ein Atrium. Hier ist eine bildliche Darstellung bereits überaus bezeichnend für die Bestimmung des Ganzen: ein geflügelter Genius, der eine sitzende Frau auf dem Rücken trägt. Offenbar die metaphysische Andeutung der Enthebung vom Erdendasein in das Jenseits. Aus dem Atrium gelangt man in eine dreischiffige Aula, die überaus reich mit bildlichem Schmuck an Malereien und Stukkaturen versehen ist. Sie stellen mythologische Szenen und Gestalten dar, religiöse und symbolische Figuren sowie Genrebilder aus dem täglichen Leben. Wir erblicken den Raub des Ganymed und der Leukippiden, die Danaiden, Merkur, der mit einer verschleierten Gestalt entflieht, Herkules und Alceste, alles Darstellungen, die — wie man aus anderen Zimiterien schließen darf — sich auf den Begräbniskult beziehen. Ferner Einzelgestalten, die zum Dionysoskult gehören, dessen symbolische Anwesenheit ebenfalls auf den Begräbniskult hinweist.

In die Apsiswand der Aula will man einen Sitz oder Thron eingemauert gefunden haben, und man hat die Frage aufgeworfen, welcher Gott darauf verehrt worden sein mag? Möglicherweise handelt es sich aber nur um den Sockel für eine Statue, vielleicht war es die eines Familienmitglieds, dessen Asche hier beigesetzt worden war.

Durch die Verdichtung der Gründe, die für eine antike Begräbnisstätte sprechen, ist die viel umstrittene Frage, welchem Kulte die Basilika geweiht war, in den Hintergrund getreten. Denn welcher Kult es auch immer gewesen sein mag, jedenfalls muß er in engem Zusammenhange mit dem Begräbniskult gestanden haben. Und darin liegt ihr Berührungspunkt mit der späteren christlichen Kirche, der diese monumentale Struktur, wie sie sich wahrscheinlich auch in vielen andern noch nicht entdeckten Grabmonumenten vorfand, zum Vorbild diente.

Verschlossen bleibt uns nur das eine: wer war die Familie, die sich am Rande einer öffentlichen Straße dies größte aller Grabmäler hat in die Erde graben lassen? Man glaubte, den Namen dieser Familie aus Tacitus herauszulesen. Aber die Anhaltspunkte sind zu schwach, um das Monument darnach benennen zu dürfen. Jedenfalls muß es eine reiche und mächtige Familie gewesen sein, die sich ein so großes und prächtig mit Stukkaturen und Wandgemälden ausgestattetes Grabmal erbauen konnte.

Scheint also die Voraussetzung eines geheimen Religionskultes für die unterirdische Basilika bei Porta Maggiore ausgeschlossen, so trifft diese offenbar bei einem anderen kürzlich ausgegrabenen unterirdischen Hause an der Via Salaria zu. Auch dies Gebäude bestand aus einer Aula, der beim Treppenaufgang ein Wasserbassin vorgelagert war. Man glaubte zunächst, es mit einem christlichen Baptisterium zu tun zu haben, zumal ein Mosaik, das sich als Moses oder Petrus deuten ließ, diese Meinung unterstützte. Dagegen aber sprach ein Gemälde in der Aula, das die Jagd der Diana darstellte und andere heidnische Bilder. Wie sollten diese an eine christliche Stätte gelangen? Dazu kam, daß Paribeni überzeugende Anhaltspunkte fand, die das Alter des Gebäudes in den Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. ansetzen ließen. Damals jedoch bestand für die Christen keinerlei Ursache mehr, sich unter der Erde zu verbergen. Vielmehr war es jetzt an den heidnischen Sekten, das Tageslicht zu fliehen. Wir dürfen daher annehmen, daß in diesem unterirdischen Gebäude eine dem Dianakulte geweihte Sekte ihre Zeremonien abhielt. Diesem Kulte mochte auch das schwer zugängliche Wasserbecken dienen, denn das Wasser spielte bereits in verschiedenen heidnischen Kulten eine gewisse Rolle. Auch die Anwesenheit des christianisierenden Mosaikes ist dahin erklärt worden, daß ähnlich wie einst die Christen heidnische Urbilder in ihre Symbolik einführten, später gelegentlich eine heidnische Sekte christliche Vorbilder zu ihrer Symbolik verwendet haben mochte. Jedenfalls aber haben wir es in diesem sowie in den vorigen unterirdischen Gebäuden mit Monumenten zu tun, die einzigartig in der Geschichte der römischen Ausgrabungen dastehen und deren vielumstrittener Charakter durch die neuesten Forschungsergebnisse endgültig festgelegt sein dürfte.

Curt Bauer

GRÜNDUNG EINES PÄPSTLICHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTES IN ROM

Heute gelangt das päpstliche »motu proprio« zur Veröffentlichung, in dem das »PONTIFICIO ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA« ins Leben gerufen wird.

Mit dem Datum des 11. Dezembers, dem Tage des hl. Papstes Damasus, dessen kunstvolle Inschriften Zeugnis ablegen von seiner Sorge um die Zömeterien, sind die bisherigen beiden archäologischen Institute des Vatikans zu einem organischen Ganzen zusammengeschmolzen. Die Pontificia Accademia Romana di Archeologia verdankt



DREISCHIFFIGE AULA DER UNTERIRDISCHEN BEGRÄBNIS-BASILIKA
BEI PORTA MAGGIORE IN ROM

ihre Gründung dem weltberühmten Antonio Bosio, dem Columbus der Roma Sotterranea, unter der Regierung des Papstes Benedikt XIV. Lambertini. So bedeutend dieses Institut war, so hat es besonders in den letzten Jahrzehnten doch keine reguläre Tätigkeit mehr entfaltet, und beschränkte sich nur auf Veröffentlichungen. Die Pontificia Commissione di archeologia Sacra wurde von G. B. De Rossi unter der Regierung Pius IX. gegründet, mit der Aufgabe, die damals neu ins Leben gerufene Erforschung der christlichen Zömeterien zu überwachen. Die Arbeit dieser Institution brachte ungeahnte Überraschungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Dem Institute gehören als Mitglieder die bedeutendsten Archäologen und Kunsthistoriker an.

Diese beiden Institute sind nun vereinigt und werden einen eigens errichteten Palast als Sitz erhalten, der neben dem ehemaligen Convente di Sant'Antonio bei Santa Maria Maggiore stehen wird. Es werden Lehrstühle eingerichtet für: Christliche Archäologie und Kunstgeschichte, Topographie, Epigraphik, Ikonographia, Kirchengeschichte usw. Diesem Institut wird die Veröffentlichung eines Orbis Antiquus Christianus anvertraut. Angegliedert werden: eine große Bibliothek, und ein photographisches Archiv, ferner ein kleines Museum.

Diesem Institut können auch Gelehrte, die außerhalb Italiens leben, als korrespondierende Mitglieder angehören. Nach den Kursen, die je drei Jahre dauern, wird nach einer Prüfung ein Diplom für den Unterricht der christlichen Altertumswissenschaften erlassen.

Die Aufsichtskommission für die Ausgrabungen in den Zömeterien hat strenge Weisungen erhalten, bei der rapiden Ausdehnung der Stadt dafür zu sorgen, daß eventuell neu entdeckte christliche Altertümer soweit wie nur irgend möglich zu erhalten sind, während die ausgegrabenen Zömeterien durch die rege Bautätigkeit in ihrem Bestande nicht gefährdet werden dürfen. Hierin findet die Kommission auch beim Staate Verständnis und Unterstützung.

Das Institut beginnt seine Tätigkeit mit dem nächsten akademischen Jahr. So wird denn ein weiteres Institut für die wissenschaftlichen Studien durch die Kirche geschaffen. Neben der Universität, in der nur Theologie, Philosophie und Jus unterrichtet wird, unterstützte Pius X. die Gründung des Bibelinstitutes. Benedikt XV. das Institutum Orientale. Pius XI. fügt der würdigen Reihe dieses Archäologische Institut an.

Angelo Lipinsky

Bücherschau

Reiners, Dr. Heribert, Tausend Jahre rheinischer Kunst. Bonn, Verlag der Buchgemeinde. 4⁰. (45 S. Text, 252 ganzseitige Abb.) Für Mitglieder geb. M. 3.—.

Die neu gegründete katholische Organisation »Die Buchgemeinde« hat ihren vielen Mitgliedern als erste Gabe das vorliegende Werk Reiners gegeben. Es war eine solche Gabe für den außerordentlich geringen Preis von drei Mark nur dadurch möglich, daß sehr viele Mitglieder in Betracht kommen, und es soll das schöne Buch wohl auch eine besonders weitere Werbekraft bilden.

Die rheinische Kunst ist gerade in letzter Zeit des öfteren beschrieben und gewürdigt worden, nur die letzte ausgezeichnete Arbeit des allgemein anerkannten Clemen sei erwähnt und 1925 hat Köln eine selten gute Ausstellung der tausendjährigen Kunst am Rhein im größten Stile veranstaltet. Das vorliegende Buch knüpft aber nicht an diese an, sondern ist unabhängig von ihr, vor ihr entstanden. Schade, daß bei allen diesen Arbeiten immer nur der Mittel- und der Niederrhein in Betracht gezogen wird, nicht aber auch der Oberrhein, der öfter der treibende Faktor in der Kunstgeschichte des deutschen Stromes gewesen ist. Es ist nicht recht einzusehen, warum speziell Elsaß und Baden ausgeschlossen werden und warum gerade bei Speyer die Grenzen gezogen werden. Aber das ist nun einmal so und Professor Reiners hat eben diese Tatsache als gegeben erwähnt. Sein Text bietet eine gute Einführung in die rheinische Kunst, er ist nicht althergebracht, bringt viel Neues, aber so unbedenklich kann nicht alles unterschrieben werden. Es ist schade, daß die römischen Elemente in Köln und Trier nicht nachdrücklicher zur Sprache gekommen, sie sind auch nach den Schöpfungen Karls des Großen noch stark in Geltung geblieben. Und bei der Karolinger Kunst hätte Metz mehr in den Vordergrund gestellt werden müssen, aber Metz ist eben nicht mehr in die rheinische Zone einbezogen worden, wohl aber das unmittelbar vor Metz liegende Saarbrücken.

Wenn im ersten Abschnitte betont wird, daß die rheinische Kunst in ihrem Gesamtverlaufe keine Lücke aufweist, stimmt dies mit der Tatsache überein, aber wenn im gleichen Zuge behauptet ist, daß es keinen Stil gibt, wobei die rheinischen Lande nicht führend waren, widerspricht dieser Behauptung schon der Text der nachmittelalterlichen Kunst, in der das Rheinland tatsächlich von anderen deutschen Gebieten weit überflügelt worden ist, in der das Rheinland seine schaffenden Meister fast ausschließlich von außen entlehnen mußte. Freilich wenn Heidelberg, Mannheim und Bruchsal einbezogen wären, würde das Urteil wenigstens in etwas richtiger sein. In der Entwicklung der romanischen Kunst sind mir die einzelnen Orden, namentlich die Zisterzienser, zu wenig herausgehoben, ihre Bauten z. B. in Otterberg oder Eberbach hätten wenigstens eine Erwähnung verdient.

Ganz merkwürdig klingt und ganz im Gegensatz zu den historischen Tatsachen steht der Satz »es ist ein Irrtum zu sagen, daß die Gotik aus Frankreich importiert sei«. Der Autor muß später selber die Beziehungen zwischen Köln und Amiens, Trier und Champagne in Erinnerung bringen. Warum er aber nicht lieber S. Yvred de Braignes genannt hat? Bei Wimpfen, das merkwürdigerweise gar nicht genannt ist, obwohl es zu Hessen gehört, schreibt doch der Chronist klar von einem französischen Werk (opus francigenum). Auch bei der Plastik gibt Professor Reiners den französischen Einfluß glatt zu, und die Plastik stand doch damals noch in Abhängigkeit von der Architektur. Auf Seite 38 wird von nur zwei Reiterstandbildern des deutschen Barock gesprochen, das von Bayreuth scheint der Autor übersehen zu haben. Ebenso dürfte ihm Seite 37 ein Übersehen vorgekommen sein, wenn der berühmte Mainzer Architekt Welsch und des großen Balthasar Neumanns Sohn Franz Ignaz nicht erwähnt worden sind.

Doch all das sind Dinge, welche mehr den Gelehrten als die weite Welt interessieren, und das Buch ist zunächst für diese geschrieben. Sie erhalten im Texte eine gute Übersicht über die Entwicklung

Pinakothek zu Arezzo[1]. In allen diesen Bildern soll der Heilige von Assisi als der große Aszet dargestellt werden. Am besten ist dies einem sienischen Meister derselben Zeit gelungen[2]. Von späteren Einzelbildern nennen wir nur die wichtigsten. Die Statue von Andrea della Robbia in der Portiunkulabasilika ist angeblich nach der Totenmaske angefertigt. Die Figur mit den völlig abgemagerten Wangen und den schmerzvollen Gesichtszügen macht in der Tat den Eindruck, als ob wir den Heiligen aus den letzten Jahren seines Lebens, wo er von seelischen und körperlichen Leiden gequält war, vor uns hätten[3]. Ganz anders geartet ist die Figur, die Donatello für den Bronzealtar der Antoniuskirche zu Padua schuf. Mit den Franzbildern, wie sie im 13. Jahrhundert auf Grund einer lebendigen Tradition entstanden, hat diese Darstellung nichts gemein. Donatello hat sich wohl einen energischen Bußprediger aus dem 15. Jahrhundert zum Vorbild genommen[4]. Als Prediger führt ihn auch das plastische Kniestück an der Fassade von S. Petronio in Bologna vor[5]. In einem Buche lesend gibt ihn Niccolò da Bari auf einer Statue in S. Domenico zu Bologna[6]. Ebenso malte ihn Cristoforo Scacco in der Pinakothek des Museo Nazionale zu Neapel[7] und Cosme Tura im Louvre[8]. Eine selbständige Auffassung zeigt Francia in seinem anmutigen Bilde in der Collezione Frizzoni zu Mailand: der Heilige trägt in der Linken ein Kreuz und hat die Rechte auf die Brust gelegt[9], während Carlo Crivelli auf seinem Gemälde im Museum zu Brüssel eine unerfreuliche Jammergestalt vorführt[10].



Bild 110. FRANZISKUS.
Wandgemälde im Sacro Speco zu Subiaco.

Eine hervorragende Leistung ist der hl. Franziskus von Zurbarán in der Alten Pinakothek zu München[11]: der Heilige, mit der Linken einen Totenkopf umfassend, hat das ausdrucksvolle Haupt energisch nach oben gerichtet, von wo er die Stimme Gottes zu vernehmen scheint. Die ekstatische Gebetsweise des Heiligen und sein gänzliches Versenktsein in Gott ist dem katholischen Spanier vorzüglich gelungen; der calvinische Rembrandt sucht in seinem „Franziskus im Gebet" vergeblich nach diesem Ausdruck[12]. Würdige

[1] Venturi V Fig. 74 75 u. 95 — [2] Thode Abb. 11. — [3] Kleinschmidt Bild 71. — [4] Ebd. Bild 72. — [5] Venturi IV Fig. 690. — [6] Ebd. VI Fig. 511. — [7] Ebd. VII 3 Fig. 354. — [8] Ebd. Fig. 420. — [9] Ebd. Fig. 640. — [10] Ebd. Fig. 277. — [11] Kleinschmidt Bild 60. — [12] Ebd. Bild 61.

der rheinischen Kunst und noch mehr in den Bildern. Natürlich gäbe es da für die einzelnen verschiedene Wünsche. Der Autor hat sie ja in seiner Vorrede selbst angedeutet. Es ist ja manchmal auffallend, daß Dinge, welche im Texte besonders herausgestrichen sind, in der Abbildung fehlen, z. B. die Kirche in Saarbrücken und die Abtei in Mettlach, der Heribertusschrein in Deutz, der Lettner in S. Maria im Kapitol zu Köln, die Wandgemälde in Schwarzrheindorf oder Brauweiler. Dafür sind von einigen Werken z. B. von dem Limburger Evangeliar oder den Arbeiten des Rupprecht Hoffmann wieder mehrere Abbildungen vorgeführt, welche mehr den Gelehrten als den gewöhnlichen Leser berücksichtigten. Der Verlag hat durch die Bilder dem Autor geholfen, aus dem Buche nicht bloß eine anregende, sondern auch wirklich eine schöne und wertvolle Gabe zu machen, welche uns Deutschen den Wert und die Größe eines Teiles unserer Heimat wieder recht lebendig vor die Augen und vor die Seele führt. Das Buch kann schon darum nur empfohlen werden. Mögen demselben in den kommenden Jahren weitere ähnliche folgen, dann unterstützt die Buchgemeinde nicht bloß das deutsche Buchwesen, sondern das deutsche Buch wird der Buchgemeinde einen noch größeren nationalen Dienst erweisen.

Dr. M. Hartig

Naegele Dr. Anton, Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd. Ihre Geschichte und ihre Kunstschätze. Gr.-4⁰. 309 S. Text, 96 Abb. Schw.-Gmünd, Verein zur Wiederherstellung der Heilig-Kreuzkirche 1925.

Eines der bedeutendsten Baudenkmäler Süddeutschlands hat endlich eine entsprechende Monographie erhalten. Sie ist als Jubiläumsgabe für den großen Sohn der Stadt, den begeisterten und begeisternden Interpreten der christlichen Kunst Bischof Keppler von Rottenburg erschienen. Die Heilig-Kreuzkirche ist nicht der älteste, aber der bedeutendste kirchliche Hallenbau Schwabens. Mit seinem Chorbaue zu Ehren U. L. Frau 1351 wird gewöhnlich die Geschichte der deutschen Spätgotik begonnen. Daß jetzt der Chor ein anderes Patrozinium als das Langhaus führt, ist interessant und beweist das aufstrebende Bürgertum der Stadt. Dr. Naegele ist mit ungeheuerem Fleiße allen Quellen nachgegangen, den gedruckten und ungedruckten, hat aus letzteren manches Neue herausgebracht, und reiche Vorkenntnisse, namentlich auf dem Gebiete der Ikonographie, haben seine Arbeit mächtig gefördert. Das Ziel des Autors war, nicht bloß die Geschichte des Bauwerkes und die reiche Art seiner Kunst zu zeigen, sondern dieselbe vor unsern Augen aus den Gedanken und Verhältnissen der damaligen Zeit entstehen zu lassen. Dieses Bestreben hat wohl da und dort etwas zu sehr in die Breite geführt und das Gesamtgefüge etwas gelockert, läßt aber auch die meisten Leser das Gotteshaus und seine Einrichtung im Werden mit erleben. Natürlich bringt Dr. Naegele auch die Geschichte der Parler, in welche durch den Neufund des Ulmer Grabsteines mehr Licht gekommen ist, und teilt mit Recht dem Heinrich, dem Älteren, den Bau des Langhauses zu. Seine Anschauung, daß dieser von Köln nach Gmünd gekommen, hat viel für sich und erklärt sehr einfach die etwas schwierige Inschrift im Prager Dom. Sehr wertvoll sind auch die Vergleiche mit anderen ähnlichen architektonischen und plastischen Gebilden, welche jeweils angeführt und erläutert werden. Warum Dr. Naegele den ersten Ablaßbrief von 1317 nicht mit dem Neubau des Langhauses in Verbindung bringt? Tatsächlich wird eine diesbezügliche Verbindung gegeben sein. Der Wert der archivalischen Studien für die Kunstgeschichte ist durch die vorliegende Arbeit wieder recht offensichtlich geworden. Der Verfasser hat, wie er am Schlusse verzeichnet, sieben Archive und die Ambrosiana in Mailand für seine Zwecke ausgebeutet. Schade, daß ihm die Arbeit vorzeitig aus den Händen genommen werden mußte, um das Buch noch rechtzeitig erscheinen lassen zu können. Die Bilder, wie die gesamte Ausstattung des Werkes ist vorzüglich, würdig des erhabenen Zweckes, dem es zunächst dienen soll. Bei dieser Ausstattung ist der Preis (M. 32.—) wirklich bescheiden zu nennen.

Dr. M. Hartig

Reichmann Felix, Gotische Wandmalerei in Niederösterreich, Wien, Amalthea-Verlag 4⁰, 132 Seiten Text und 76 Abbildungen. In Leinen M. 22.—.

Mit vorliegendem Buche wird eine neue österreichische Kunstpublikation: Wiener Studien zur Kunstgeschichte, welche Julius Schlosser im bekannten Amalthea-Verlag herausgibt, eröffnet. Der Anfang ist gut und kann als Omen des Unternehmens bezeichnet werden. Der Gedanke ist glücklich: ein Spezialgebiet eines nicht allzu großen, aber bedeutsamen Bezirkes wissenschaftlich behandeln, in welchem die verschiedensten Kunsteinflüsse schon wegen der in ihm gelegenen Residenz des Kaisers und dann auch wegen der vielen dortigen Stifte und Klöster sich geltend machten. Es gab dort sicher mehr Wandgemälde als bis jetzt bekannt geworden. Auch in diesem Gebiete sind die meisten einer späteren Renovation zum Opfer gefallen und gewiß schlummern noch mehrere unter der Tünche. 24 erhaltene Werke sind eingehend beschrieben und untersucht, von 12 verlorengegangenen erhalten wir Kunde. Die meisten gehören dem 14. Jahrhundert an, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind nur drei Arbeiten erhalten. Der Autor teilt für das 14. Jahrhundert sein Gebiet in 3 Kunstkreise ein: in den der Alpenländer, des Donaustiles und den nördlich der Donau. Die Bezeichnung »Donaustil« mag manchen auf den ersten Blick irreführen, denn unter demselben versteht man für gewöhnlich die von Altdorfer und Wolf Huber begründete Malrichtung. Die Alpenländer stehen deutlich unter dem Einfluß Italiens, im »Donaustil« paaren sich Böhmen und der Oberrhein, nördlich der Donau herrscht Böhmen allein. Die Feststellung der verschiedenen Kunsteinwirkungen zeigt ein tiefgründliches Studium und ein ganzes Erfassen der Charakteristika der einzelnen Kunstzentren. Wertvoll sind auch die ikonographischen Bemerkungen, welche den stilistischen Würdigungen der einzelnen Objekte angefügt sind, wenn sie auch nicht die Originalität beanspruchen können. Die folgende Beschreibung der noch erhaltenen Gemälde ist ganz im Geiste der modernen diesbezüglichen wissenschaftlichen Art gehalten und zeigt, wie sich der Verfasser bereits in die österreichische Kunsttopographie eingearbeitet hat. Am Schlusse stehen sehr ausführliche Literaturangaben: zunächst unter dem Titel Austriaca eine Geschichte und Kunstgeschichte Österreichs und dann eine Zusammenstellung der allgemeinen Kunstliteratur, welche für das Spezialgebiet der Wandmalerei ganz besonderen Wert hat. Schade, daß zum Schlusse ein Personen-, Orts-

und Sachregister fehlt, ein Abbildungsverzeichnis findet sich Seite 130—131. Das Abbildungsmaterial hat für diese Materie seine besonderen Schwierigkeiten. Nur sehr wenige Gemälde sind gut erhalten und die meisten mit dem photographischen Apparat schlecht zu erreichen. Man muß sich wundern, daß in Anbetracht dieser Umstände doch noch so gute Bilder herausgekommen sind. Daß die betreffenden Parallelen aus Italien und Bayern herangezogen wurden, ermöglicht dem Beschauer, selbst die notwendigen Vergleiche anzustellen. Mögen dieser Arbeit recht bald ähnliche auch für andere Gebiete folgen!

Dr. M. Hartig

Italienische Neuerscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst: Adolfo Venturi: Mosaici cristiani in Roma, Roma 1925, Olschki.

Als Ergänzung zu seiner groß angelegten Storia dell'arte italiana veröffentlicht Venturi einen Sonderband über die Mosaiken der Kirchen Roms. Besonders berücksichtigt er die Mosaizisten des ausgehenden Mittelalters: Jacopo Turriti, Filippo Rusuti und Pietro Cavallini. Letzterer erscheint beinahe als Vorläufer Giottos, besonders in seinen schönen Mosaiken mit den Darstellungen aus dem Leben der Maria. Zum ersten Male finden auch die Cosmaten, deren musivische Arbeiten überall in Italien verstreut sind, eine eingehendere Würdigung. Zum Schluß erwähnt der Verfasser noch die Mosaiken Giottos, die sogenannte Navicella in der Vorhalle von Sankt Peter, die Mosaiken in der Kirche Santa Croce und in der Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo, deren Kartons Raffael zugeschrieben werden.

Angelo Lipinsky

Van der Briele Wolfgang, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. 146 S. Text, 59 Tafeln. Dortmund, Fr. W. Ruhfus 1926. 8⁰ Hlwd. M. 10.—

Man ist endlich in der Kunstgeschichte so weit gekommen, das Arbeitsfeld zu teilen und nicht bloß historisch, sondern auch geographisch. Die vorliegende Arbeit ist diesbezüglich um so bemerkenswerter, weil hier ein Gebiet behandelt ist, das erst allmählich sich gestaltet hat und das politisch vielfach gespalten gewesen und das noch dazu auf dem Gebiete der Malerei nicht so produktiv und nicht so erstklassig in seinem Können gewesen, wie manch anderes, z. B. das westlich angrenzende Rheinland mit Köln. Auch zufällig war der westfälischen Malerei keine allzugroße Dauer beschieden. Sie hat erst mit Bischof Sigebert von Minden zu Anfang des 11. Jahrhunderts begonnen und mit Aldegrever († 1555) aufgehört selbständig zu sein. Ein ganz eigenes Schaffen war überhaupt nie zu sehen, es sind nur verschiedene fremde Einflüsse immer wieder lokal ausgearbeitet worden. Die Bischofsstädte Minden, Paderborn und Münster haben in dieser Reihenfolge die Führerrolle, auf dem Gebiete der Buchkunst haben auch Klöster sich betätigt, z. B. Abdinghof, Corvey, Helmarshausen, Freckenhorst und Herford, sie haben zuerst die Wände ihrer Kirchen und dann auch die Altäre mit Malerei zieren lassen und so manches Talent geweckt und gefördert. Zu Ende der romanischen Zeit sind, hier früher wie anderswo, die Städte auf dem Plan erschienen und sind Mittelpunkte des künstlerischen Lebens: Soest, Dortmund und Münster. Soest hat mit seinen Altar-Retabeln jener Zeit die Tafelmalerei in Deutschland überhaupt begründen helfen. Aus Soest sind auch eine Reihe von Künstlern hervorgegangen. Jener berühmte Konrad von Soest, der Meister des riesigen Altares von Niederwildungen scheint aber schon in Dortmund geboren zu sein, wo er sich 1393 verheiratet hat und dann öfter in Urkunden erscheint. Er hielt eine große Werkstatt und seine nicht so sehr von Köln als vielmehr von Burgund beeinflußte Kunst wirkte noch länger nach. Auch der erste bedeutende Maler von Münster, Johann Körbecke — sein Heimatdorf liegt bei Soest — († vor 1491), steht in seinem Banne, wenn er nicht gar sein unmittelbarer Schüler gewesen ist. Nur wenige Namen sind aus dem reichen Schaffen des 15. Jahrhunderts bekannt. Johann von Soest, Gert van Lon und die beiden Dünwege. Die meisten Künstler können bis jetzt nur durch ihre Hauptwerke charakterisiert werden, so die Meister von Schöppingen, von Liesborn, von Lipporg, von Cappenberg. Der Autor benennt zwei Meister sogar nach den Jahren der Entstehung eines Werkes: den Meister von 1431 und den von 1473. Noch merkwürdiger ist, daß er einen nach den Buchstaben eines Kleidsaumes als den Meister NSUELNMEIGR bezeichnet. Die Renaissance des 16. Jahrhunderts hat nur in ihrer ersten Hälfte noch ein für das Gebiet originelles Gepräge, dann geht die westfälische Malerei in der niederländischen unter. Münster ist jetzt fast ausschließlich das Kunstzentrum — eine ganze Malereifamilie lernen wir dort kennen, die Tom Ring, welche in drei Generationen von 1497 — 1621 tätig sind. In Soest erscheint nur der bekannte Heinrich Aldegrever (1502 — 1555). Van der Briele ist mit großer Liebe und mit seltenem Fleiße all dem nachgegangen. Was er an Einzelheiten gebracht hat, ist ja an sich meist nicht neu, aber es ist neu und geschickt in neuem Zusammenhange gebracht. Manchmal hat er die bequemeren Wege hiezu nicht gefunden, z. B. bei dem Graduale der Gisela von Kerssenbrock hätte er leicht die jetzt von Dolfen berichtigte Entstehungszeit finden können, wenn er auf dem Bilde der Geburt Christi die Nonnen näher angesehen hätte, das sind doch regelrechte Birgittinnen und deren Orden ist erst 1370 bestätigt worden. Ungemein wertvoll ist das recht praktisch eingeteilte Literaturverzeichnis, aber es macht dem Benutzer wohl öfter etwas Mühe, daß ein Künstler- und Ortsregister fehlt. Die Bilder sind größtenteils sehr gute Reproduktionen.

Dr. M. Hartig

Kleine Mitteilungen

Wunder der Reproduktionskunst. Nach jahrelanger wissenschaftlicher und technischer Vorarbeit ist es dem Amalthea-Verlag in Wien in Verbindung mit Dr. Anton Reichel, Kustos an der »Albertina«, gelungen, Faksimiles der schönsten alten Clair-Obscur-Schnitte (farbige Holzschnitte) italienischer, deutscher, niederländischer und englischer Meister völlig naturgetreu herzustellen. Die Lichtdrucke sind den Originalen so ähnlich, daß sie auf der Rückseite mit dem Signet des Amalthea-Verlages gestempelt werden mußten, um Mißbräuche und Verwechslungen zu verhüten. Der stattliche Band, der in Lexikon-Oktav, 111 Farbenlichtdrucke, eine erschöpfende Einleitung und einen sorgfältigen Katalog enthält, ist soeben im Amalthea-Verlag, Wien IV., Argentinierstraße 28, erschienen.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München

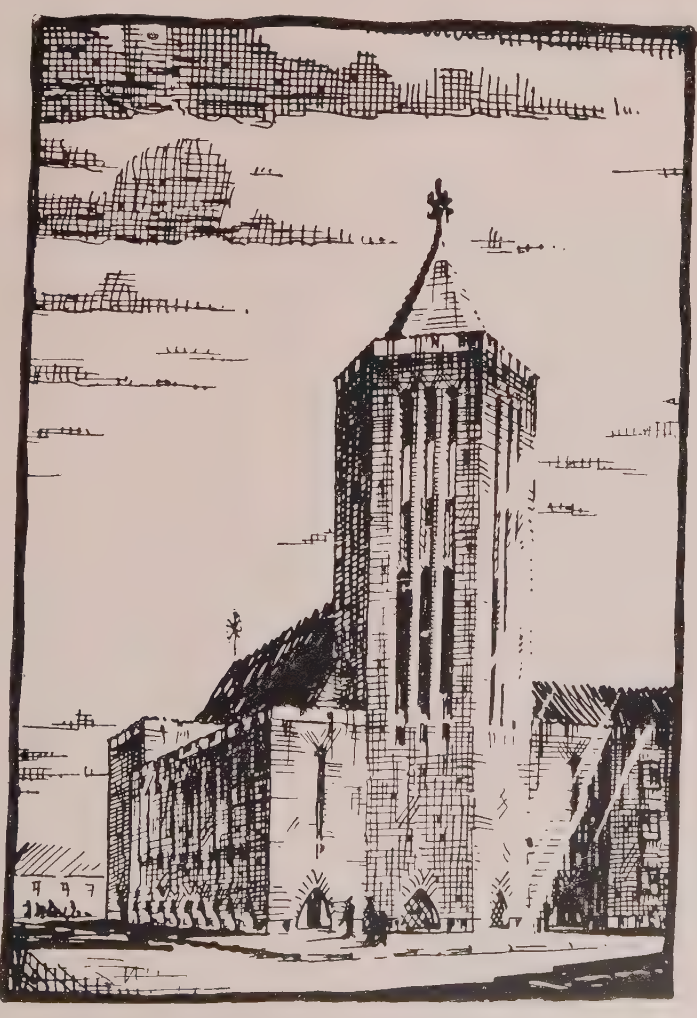
PROF. HOLZMEISTER, WIEN — KIRCHENINTERIEUR

I. PREIS DES NÜRNBERGER WETTBEWERBES

ZU DEN KIRCHENKONKURRENZEN FÜR FRANKFURT A. M. UND NÜRNBERG

Von GEORG LILL

In beiden Fällen lagen die Vorbedingungen außerordentlich ähnlich: im Kern eine alte Kulturstadt mit einer Fülle an alten kirchlichen und profanen Bauten, darum ein Ring von schnell gewachsenen Industrievororten ohne bestimmte Physiognomie und architektonischer Durcharbeitung; an inneren Bedürfnissen eine rasch zunehmende Gemeinde, deren seelsorgerischen Bedürfnissen nicht nur jetzt, sondern auch für weitere Zukunft Sorge getragen werden muß in Verbindung mit den vielfachen Bedürfnissen einer sozialen und organisatorischen Tätigkeit in einer dem katholischen Leben fremd gegenüberstehenden Umgebung. Und in beiden Fällen ein Pfarrherr und Pfarrgemeinde, die das nicht allzu häufige Verständnis für eine zeitgemäße Lösung dieser aus modernen Bedürfnissen herausgewachsenen Aufgabe haben. »Ein mittelalterlicher Stil wird nicht gewünscht; sonst bleibt dem Künstler für den Entwurf völlig freie Hand. Die Gruppe soll durch vornehme Ruhe und Würde sich auszeichnen.« So war die künstlerische Linie in den Ausschreibungen festgelegt. Geschah diese Ablehnung eines mittelalterlichen Stils aus Unkenntnis oder Mißachtung unserer hervorragenden, künstlerisch wie religiös einzigartigen Kirchenbaukunst? So mag vielleicht mancher mißmutig fragen. Sicher nicht, sondern aus einer verehrungsvollen Hochschätzung, aber auch aus der tiefen Erkenntnis heraus, daß wir künstlerisch wie wirtschaftlich das Vergangene nicht durch Nachahmung zu neuem Leben erwecken können. Wer durch eine alte Stadt geht, die durch Jahrhunderte gewachsen ist und von Generation zu Generation wie ein Baum Ringe angesetzt hat, wird nur allzu häufig gelangweilt oder auch entsetzt, sich von den kirchlichen Bauten der rapid gewachsenen Vororte abwenden, wenn er dort mit unzulänglichen Mitteln wiederholt findet, was im Zentrum der Stadt erfreute und begeisterte. Wer ist in Frankfurt am Main neben dem Dom oder in Nürnberg neben der Frauenkirche, St. Lorenz und

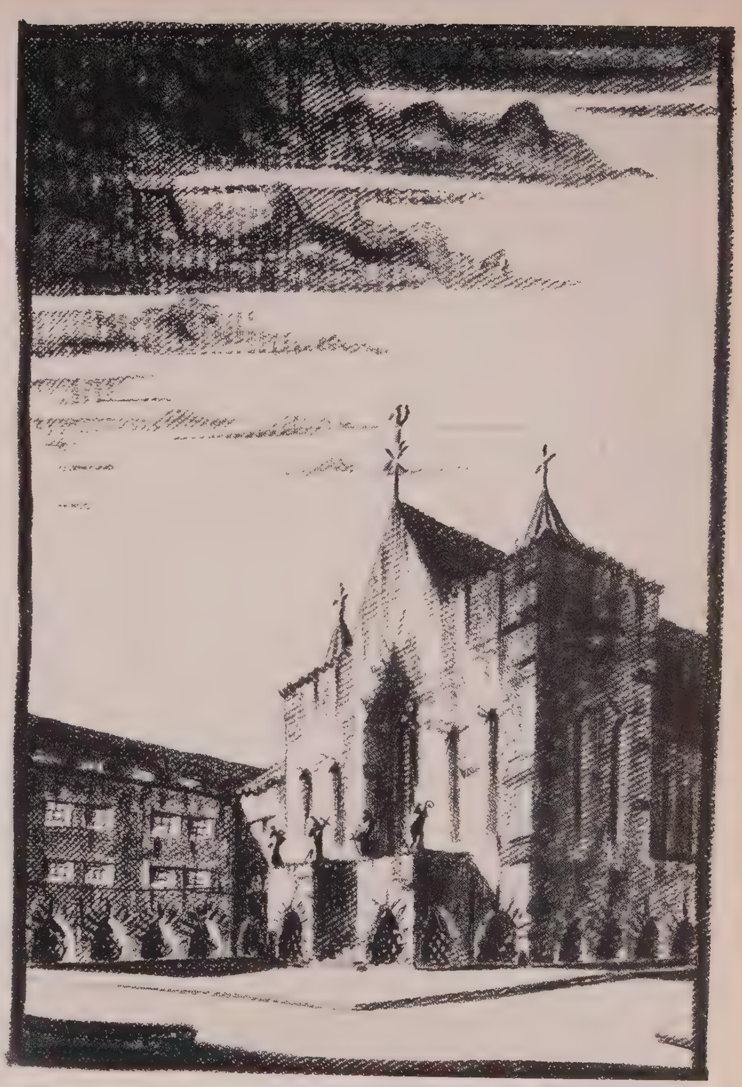


MARTIN WEBER-FRANKFURT: ENDGÜLTIGER PLAN FÜR DIE KIRCHE ZU FRANKFURT A. M.

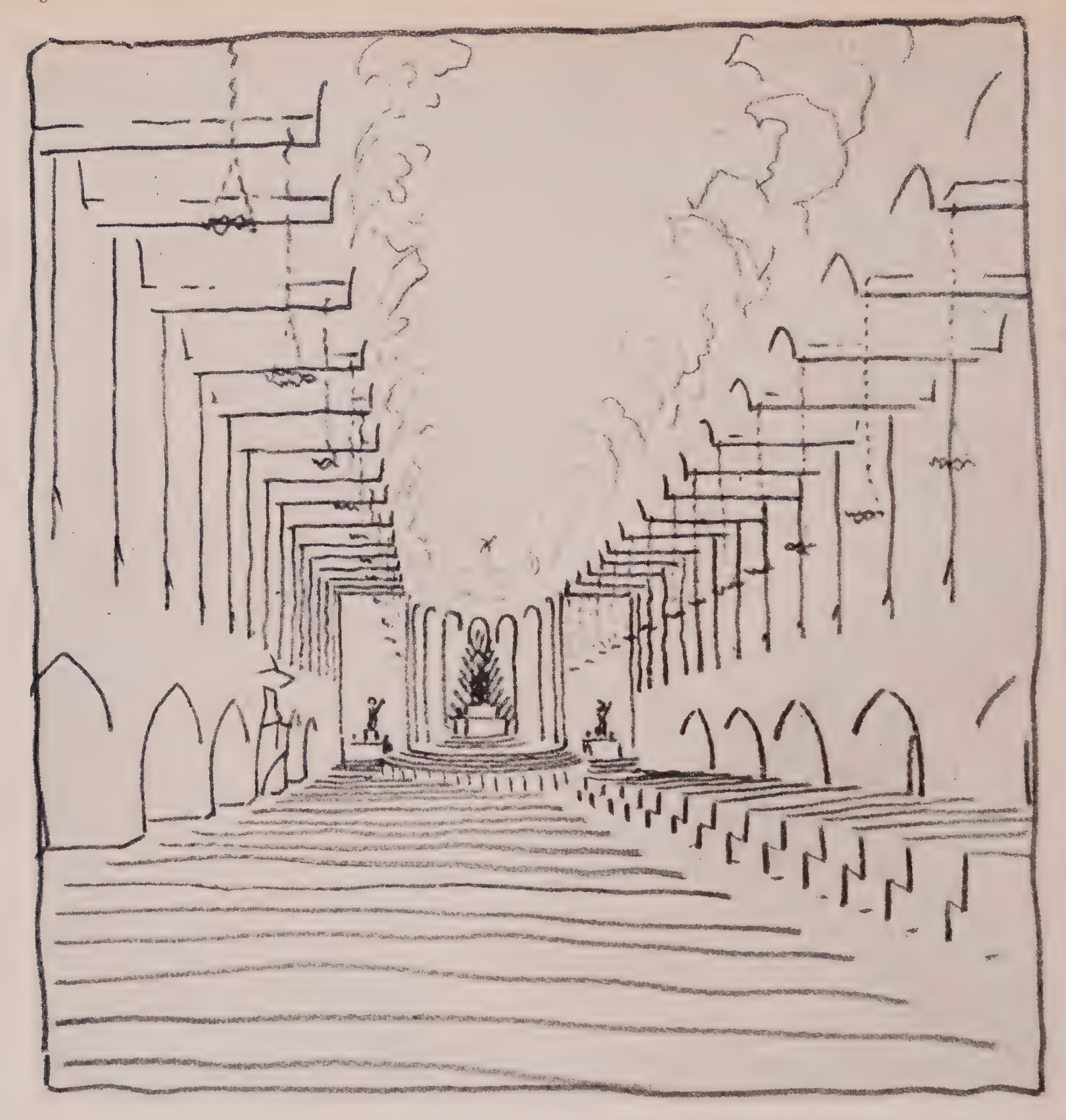


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
I. PREIS: ARCHITEKT MARTIN WEBER-FRANKFURT, AUSSENANSICHT IN ZWEI VARIANTEN



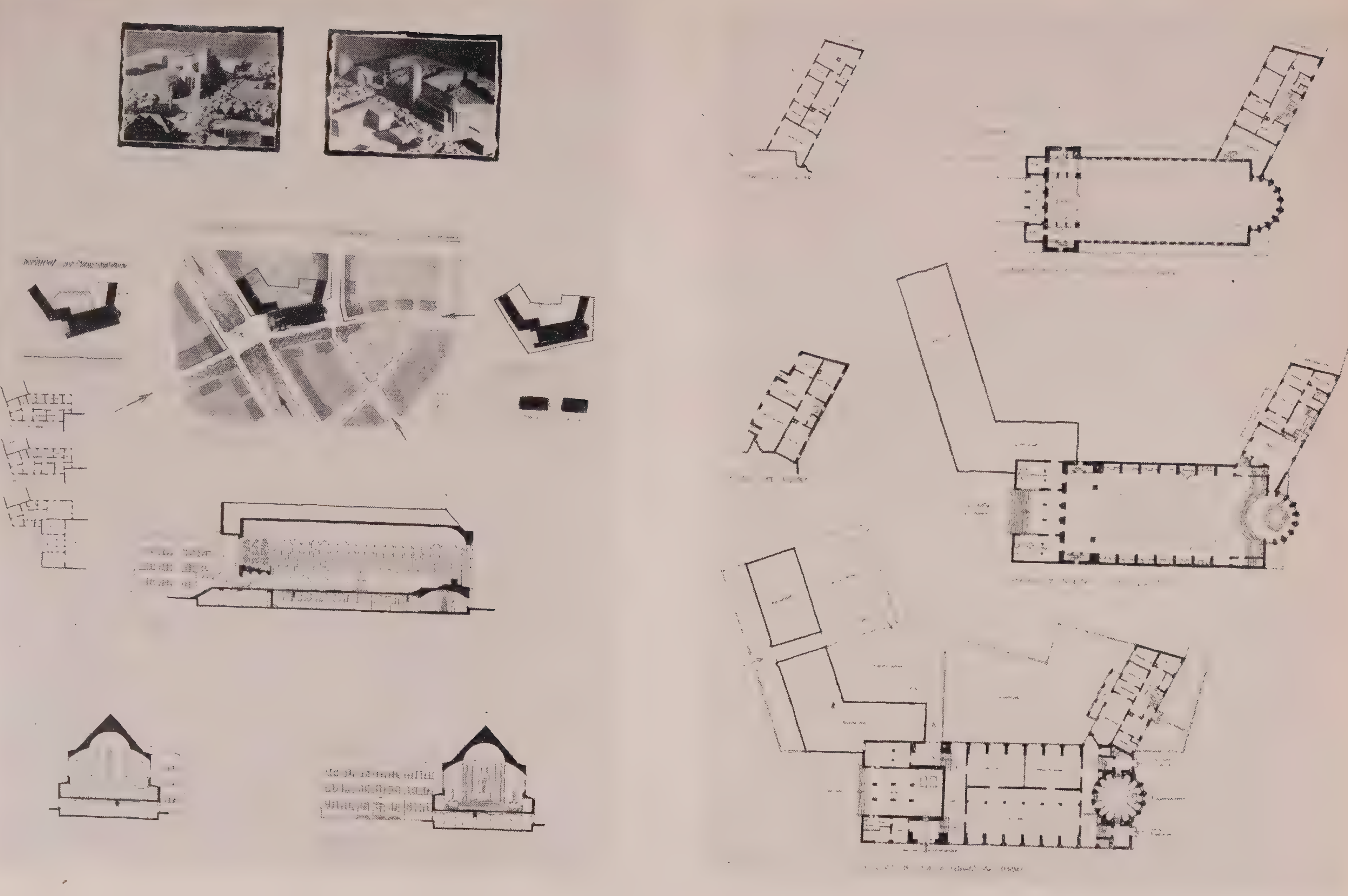


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
I. PREIS: ARCHITEKT MARTIN WEBER-FRANKFURT, PORTALFASSADE IN ZWEI VARIANTEN

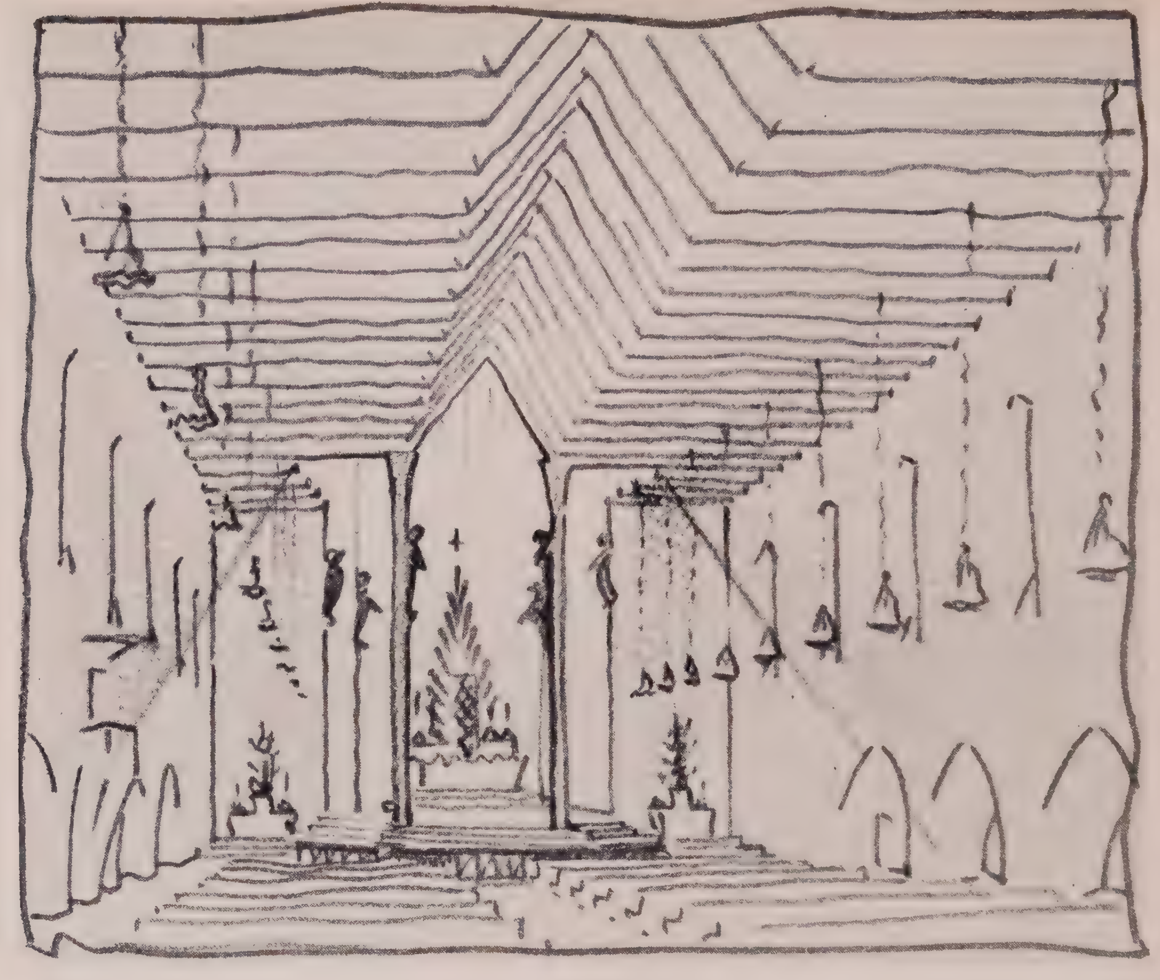


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
I. PREIS: ARCHITEKT MARTIN WEBER-FRANKFURT, INNENRAUM

St. Sebald imstande, eine gotische Kirche hinzustellen, die auch nur annähernd mit der wundervoll ausgeglichenen und überreichen Schönheit der alten Vorbilder sich messen kann? Wer einen solchen Maßstab zum Vergleich heranzieht, muß von vornherein unterliegen oder als minderwertig erscheinen, im besten Falle die Achtung eines guten Einfühlers erringen. Dabei ist auch die Bauaufgabe städtebaulich wie seelsorgerisch anders. Städtebaulich steht die Kirche nicht zwischen geschlossenen engen Straßen, auf rhythmisch eingeordneten Plätzen, mitten unter den Repräsentanten des öffentlichen Lebens und Wandels, sondern in den langgezogenen, verhältnismäßig gleichförmigen Wohnstraßen des Vorortes, die wenig architektonisch gegliedert und ausgezeichnet sein können. Hier unter dem modern nüchternen Leben muß sich eine Kirche als Wahrzeichen seelischer Erhebung, und gemeindlicher Bindung, aber auch als architektonischer Mittelpunkt erheben. Sie muß dem nivellierten Vorstadtbild ein Signum und eine Physiognomie in der



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
I. PREIS: ARCHITEKT MARTIN WEBER-FRANKFURT, MODELL, LAGEPLAN, RISSE FÜR ZWEI VARIANTEN

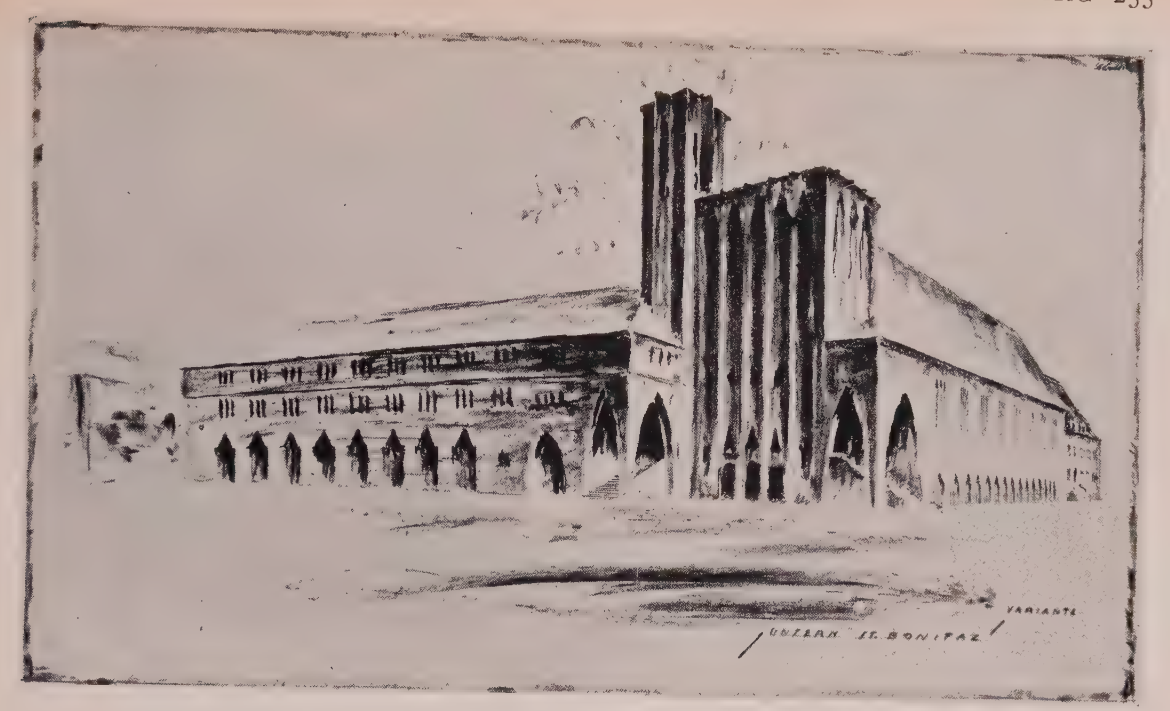


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ARCHITEKT MARTIN WEBER-FRANKFURT: VARIANTE DES INNENRAUMS

Flucht der Straßen wie in der Silhouette des Gesamtbildes der Stadt geben, so daß man auf weiter Sicht die Südvorstadt gegenüber der Nordvorstadt nicht verwechseln, sondern an einem selbständigen Denkmal einprägsam erkennen kann.

Die Konkurrenzen fanden nach sorgfältiger Vorbereitung statt. Am 1. und 2. Oktober 1925 tagte die Konkurrenz für St. Bonifaz in Frankfurt a. M.-Sachsenhausen. Von der ständigen Jury der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München« waren vertreten: Kunstmaler Xaver Dietrich, Bildhauer Wilh. Göhring, Prälat Domkapitular Dr. Mich. Hartig, Pater Josef Kreitmaier S. J., Hauptkonservator Professor Dr. Georg Lill, Kunstmaler Paul Thalheimer, Professor an der Kunstgewerbeschule Bildhauer Heinrich Wadere und Bauamtmann Georg Zeitler. Von der Pfarrgemeinde in Frankfurt a. M. waren aufgestellt: Baurat Karl Ackermann, Pfarrer Dr. Josef Karst (Pfarrvorstand), Pfarrer Dr. Josef Quirmbach, Pfarrer Wilh. Schwarz; als weitere Architekten waren zugezogen: Professor Oswald Bieber-München und Professor Wilh. Kreis-Düsseldorf. (Regierungsrat Gg. Buchner und einige weitere Herren waren verhindert.)

Für St. Martin in Nürnberg fand die Konkurrenz am 26. Januar 1926 (nach einer Vorbesichtigung) statt. Preisrichter waren: die ständige Jury der »Deutschen Gesellschaft«: Architekt Willi Erb, Kunstmaler Prof. Gebh. Fugel, Bildhauer Wilh. Göhring, Msgr. Hauptkonservator Professor Dr. Rich. Hoffmann, Pater Josef Kreitmaier S. J., Hauptkonservator Professor Dr. Georg Lill, Kunstmaler und Hauptkonservator Professor Joseph Schmuderer, Kunstmaler Paul Thalheimer, Bildhauer Professor an der Kunstgewerbeschule Heinr.

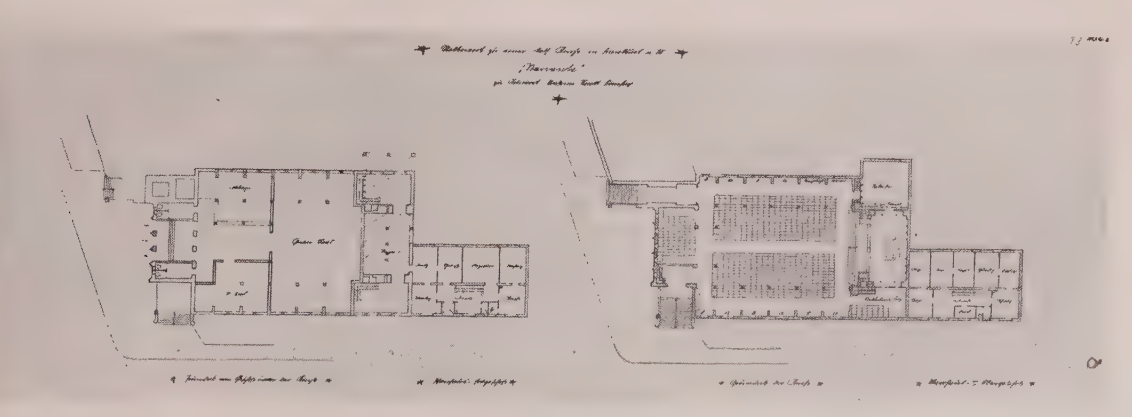


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
II. PREIS: REGIERUNGSBAUMEISTER HANS HERKOMER-STUTTGART, GESAMTANSICHT

Wadere, Bauamtmann Georg Zeitler. Von der Pfarrgemeinde in Nürnberg: Amtsrichter Anton Günther, Stadtpfarrer Friedrich Koegel (Pfarrvorstand), Geistlicher Rat Lurz. An Architekten waren noch zugezogen: Präsident der Akademie der Künste Geheimrat German Bestelmeyer, Professor Oswald Bieber und Professor Dr. Herm. Jansen-Berlin. (Professor Wilh. Kreis war leider im letzten Moment verhindert.)

Für Frankfurt waren 36 Entwürfe eingelaufen. Folgende Preise wurden verteilt. 1. Preis: Architekt Martin Weber-Frankfurt a. M. 2. Preis: Regierungs-Baumeister Hans Herkomer-Stuttgart. 3. Preis: Architekten Huch und Grefges-Koblenz. Angekauft wurden: die Entwürfe von Architekt Dominikus Böhm-Offenbach a. M. (Mitarbeiter Karl Müller) und von Architekten Götz und Aldinger, Kirchheim u. d. Teck.

Für Nürnberg waren nicht weniger als 92 Entwürfe eingelaufen. Hier fielen die Preise in dieser Weise: 1. Preis: Professor an der Akademie der bildenden Künste Dr. Clemens Holzmeister-Wien; 2. Preis: Architekt Hans Holzbauer-München; 3. Preis: Diplom-Ingenieur Gustav Gsänger-München und Architekt Georg Holz-



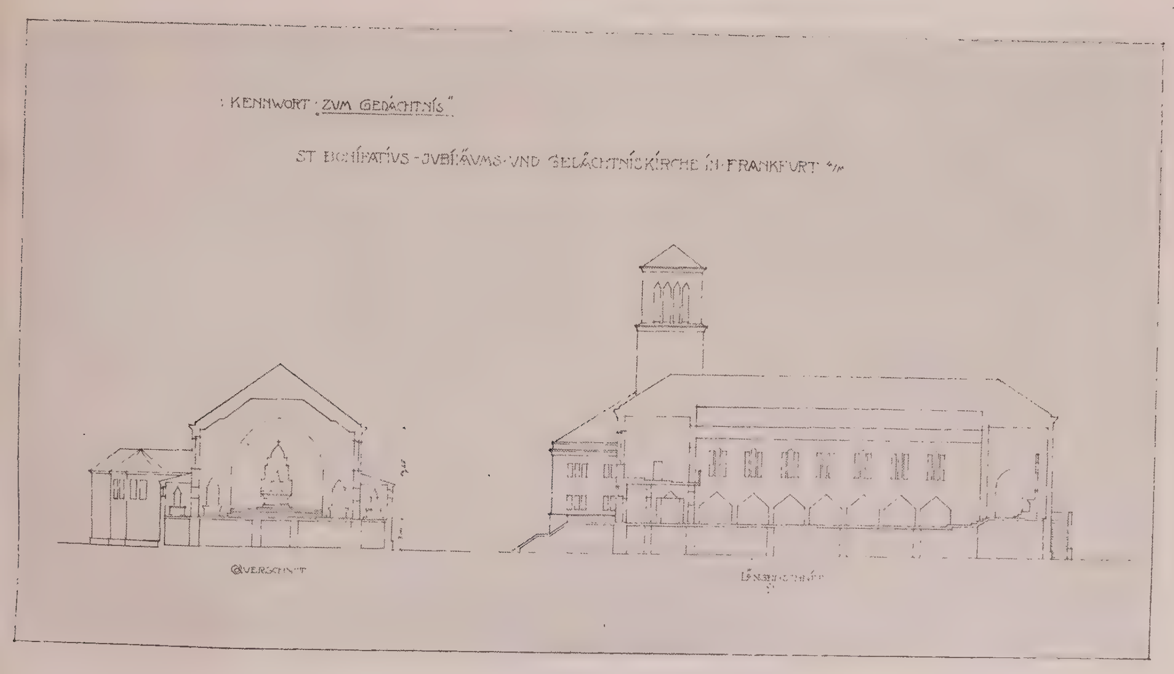
KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
II. PREIS: HANS HERKOMER-STUTTGART, GRUNDRISSE



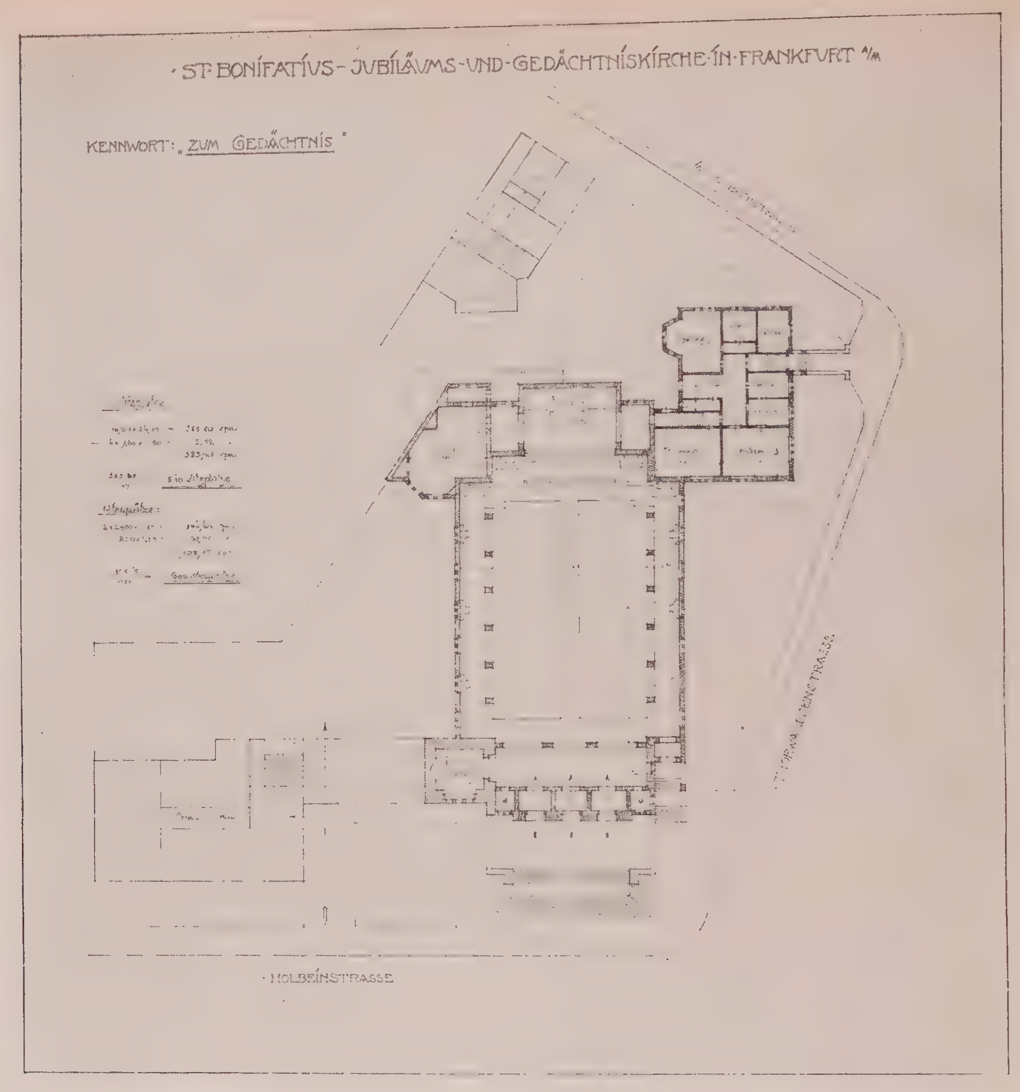
KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
II. PREIS: REGIERUNGSBAUMEISTER HANS HERKOMER-STUTTGART, INNENRAUM

bauer-München. Ankäufe: Diplom-Ingenieur Richard Steidle-München, Bauamtmann Emil List mit Bauamtmann Julius Schneider und Baureferendar Ludwig Wambsgans, sämtliche in Amberg; Architekt Karl Peringer-Nürnberg; Architekt Professor Fritz Fuchsenberger mit Professor Wilh. Käb-München. Belobigungen: Regierungsbaurat G. W. Buchner-Pasing mit Diplom-Ingenieur K. Fackler-München; Baurat Alb. Bosslett-München; Studienrat Architekt Dominikus Böhm mit Architekt Karl Müller-Offenbach a. M.

Wenn wir das künstlerische Fazit aus diesen beiden Konkurrenzen ziehen, indem wir die Frage aufwerfen, wo steht heute das Wollen zur kirchlichen Architektur, so müssen wir die Antwort dahin geben, daß die heute schaffende deutsche Architektenschaft mit ehrlichem Wollen und Ringen darnach strebt, aus Zeitempfinden heraus ein Gotteshaus, in dem ein sakraler Kult walten kann, zu formen. Selbst diejenigen, die sich enger an alte Formen und Traditionen anlehnen zu müssen glaubten, hüten sich vor reiner Imitation historischer Stile. Auch bei ihnen sieht man den Übergang zum modernen Ausdruck. Dieser moderne Ausdruck ist in der profanen Architektur schon geprägt: die kubische Schwere, der Rhythmus in würfelförmigen Hauptgliedern, der Verzicht auf malerischen Reichtum der Einzelheiten, dafür das Streben nach einer tektonischen Monumen-

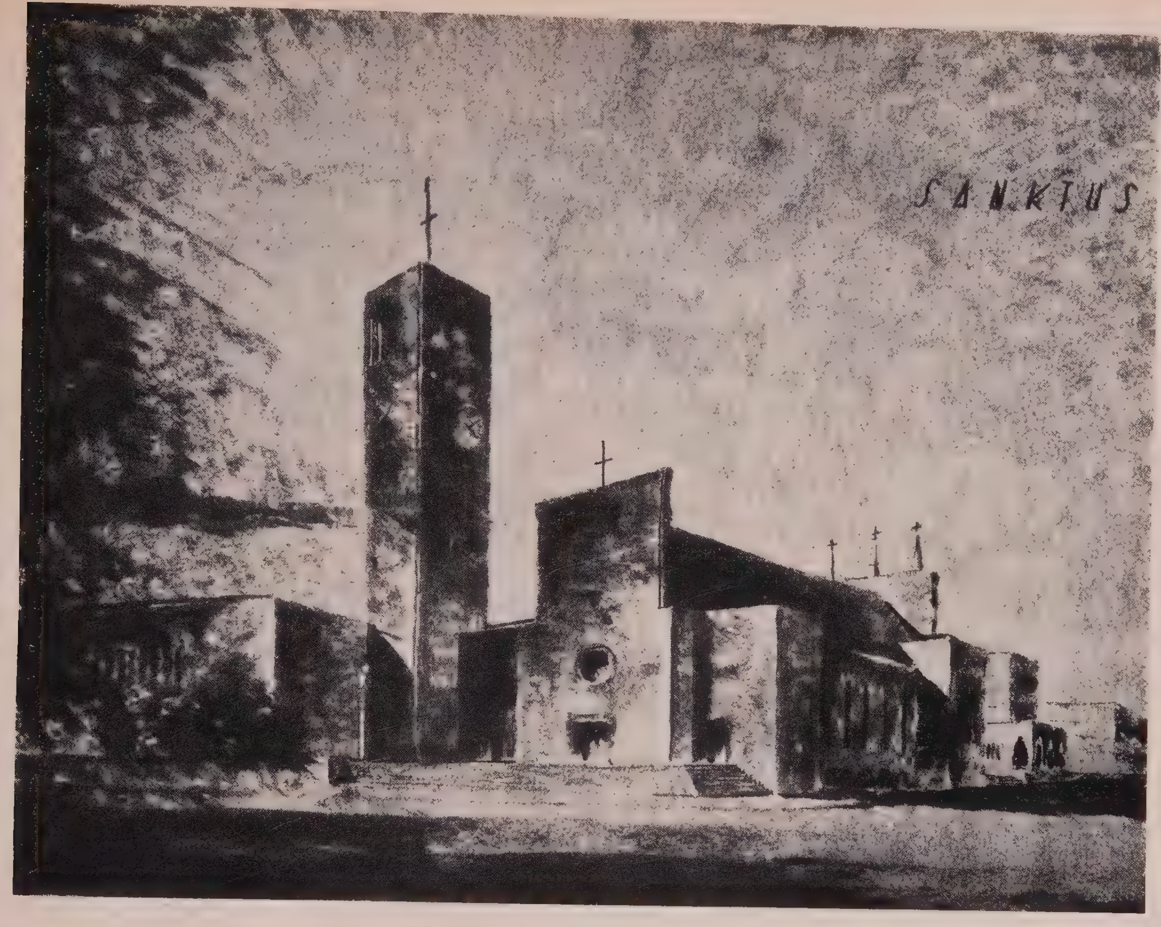


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
III. PREIS: ARCHITEKTEN HUCH UND GREFGES-KOBLENZ, GESAMTANSICHT UND RISSE



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
III. PREIS: ARCHITEKT HUCH UND GREFGES-KOBLENZ, GRUNDRISS

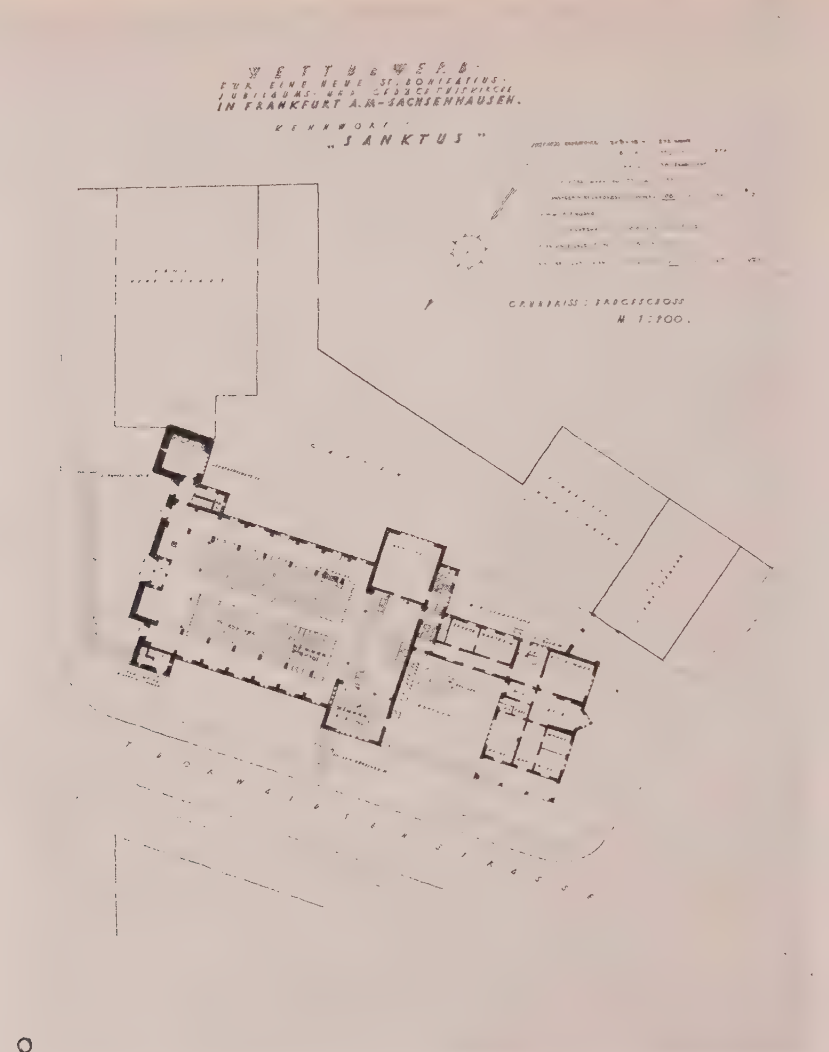
talität unter rhythmischer Wiederholung eines Grundmotivs. Manchem mag es unwürdig erscheinen, von profanen Industriebauten die Bauglieder herzuholen, die einen sakralen Bau bilden sollen. Er hält dies womöglich für Nivellieren und Säkularisieren des Kultischen und Kirchlichen und möchte daher lieber zu den geheiligten Formen der Vergangenheit flüchten. Aber gerade diese Leute vergessen, daß unsere kirchlichen Stile meist — mit Ausnahme nur des gotischen — aus der profanen Architektur erwachsen oder aufs engste mit ihr verschwistert sind. Die altchristliche Basilika holt ihr ganzes System aus Palast- und Gerichtshallen einer heidnischen Antike, die romanische Kunst scheut sich nicht von der gleichzeitigen Burgenanlage innern Sinn und äußere Formen zu entleihen, die Renaissance greift abermals auf antike Hallen, syrisch-römische Kuppelbauten und griechische Säulenordnungen zurück und die Barockkirchen bekommen einen mächtigen Impuls von der gleichzeitigen Palastarchitektur. Sollte da unserer Zeit mit einer andern gesellschaftlichen Schichtung nicht erlaubt sein, aus unseren mächtigen Industriebauten, aus der für Massen berechtigten Halle der Neuzeit Anregungen herüberzunehmen? Nur muß der Architekt den Takt und das innere religiöse Erleben besitzen, um aus dem Irdischen das Überirdische herauswachsen zu lassen. Er muß im tiefsten christlichen Sinne im Naturgegebenen das Transzendentale ahnen lassen, er muß die pro-



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ANKAUF: ARCHITEKT DOMINIKUS BÖHM-OFFENBACH A. M., GESAMTANSICHT

fanen Formen und Vorstellungen weihen und heiligen, aus dem Täglichen ins Ewige erheben. Dies Erfordernis kann man nicht mit eng umschreibenden Worten formulieren, man muß es am und im Werk und Raum erfühlen. Hat es aber der Schöpfer nicht in sich selbst erlebt — diese Umwandlung vom Materiellen zum Ewigen — dann werden es auch die Gläubigen, die die Kirche besuchen, nicht nachfühlen können.

Hierin liegt das Zentralproblem einer neuen kirchlichen Architektur, das Problem, das in Philosophie, Politik, Lebensführung das gleiche ist: gelingt es, das Wirren und Suchen, Hasten und Treiben wieder auf den Mittelpunkt des Seins, auf Gott, seine Kirche und seine ewige Ordnung zurückzuführen, gelingt es, unser irdisches Streben wieder in Gottes Willen einzufügen? Wie wir den großen Gedanken- und Ideenbau des Gottesreiches besitzen müssen, an dem und in dem dann jeder sein Plätzchen, und sei es nur ein Schwalbennest, finden wird, so müssen wir erst einmal diese neue Kathedrale besitzen, die christliches Erleben mit zeitlich vergänglichen und wechselnden Formen erbaut hat, um dann auch in den andern Künsten unsere neue Sehnsucht und unser neues Wollen aussprechen zu können. Es wäre vermessen, das, was in diesen Konkurrenzen zutage trat, schon als die Lösung zu bezeichnen. Mir erscheint es, als ob die Architekten — nicht nur die prämiierten — überzeugender in der Außenarchitektur mit ihren geschlossenen, mächtigen Fronten, dem hochragenden Turm, dem Wechsel und Stufen der Fluchten sind. Das Städtebauliche, das Wirken im Stadtbild dürfte manchmal das Primäre des Schöpferischen sein. Damit tritt ohne Frage das Äußerliche, das Weltliche im Kirchenbau stärker in den Vordergrund. Denn wer ein Gotteshaus bauen will, müßte vom Wohnort Gottes im mystisch-katholischen Sinn ausgehen. Um das Zelt Gottes, um das pulsende Herz des Raumes müßte er Schicht um Schicht, Chor, Umgang, Langhaus, Mauern und Terrassen legen.

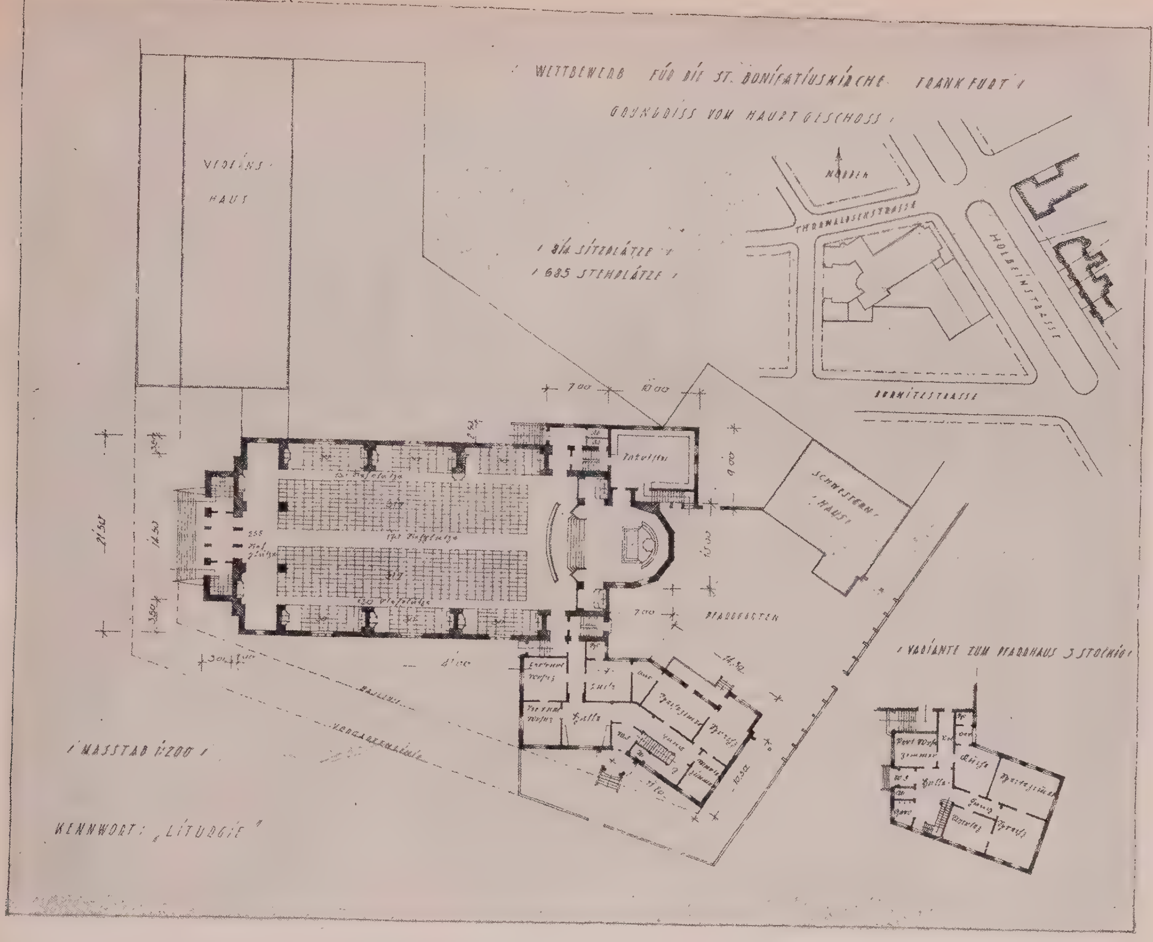


KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ANKAUF: ARCHITEKT DOMINIKUS BÖHM-KOBLENZ, GRUNDRISS

Der Innenraum ist die Probe aufs Exempel, ob ein Gotteshaus aus dem Innern erlebt, mit mystischen Augen geschaut ist oder aus ästhetisierenden Anschauungen kommt. Dieses mystische Weben eines Geheimnisvollen scheint mir am überzeugendsten in dem Innenraum von Clemens Hofmeister für Nürnberg in eigenster Formung vorhanden zu sein. Andere Innenräume mögen Ruhe, Festigkeit, Weihevolles haben, manche mögen sogar etwas bizarr anmuten. Sie alle werden erst durch Farbe, Bild und Plastik ihr inneres Leben erhalten können.

Die Architektur hat im modernen Kunstschaffen ein innerlich Gesundes voraus. Sie kann nicht so sehr wie Plastik oder noch mehr die Malerei in radikalen Subjektivismus verfallen, der mehr durch das Überraschende als die innerliche Kraft Aufsehen erregen vermag. Verwendungsmöglichkeit, technische Naturnotwendigkeit, reale Meßbarkeit muß für jede Architektur der Grund sein, auf dem erst Phantasie und Formen erwachsen kann. Sie bleibt gegen eine gewisse Vergiftung immun. Deshalb wird sie auch ein Grundpfeiler für eine gesunde, innerliche und doch zeitgemäße Kunstbewegung werden können.

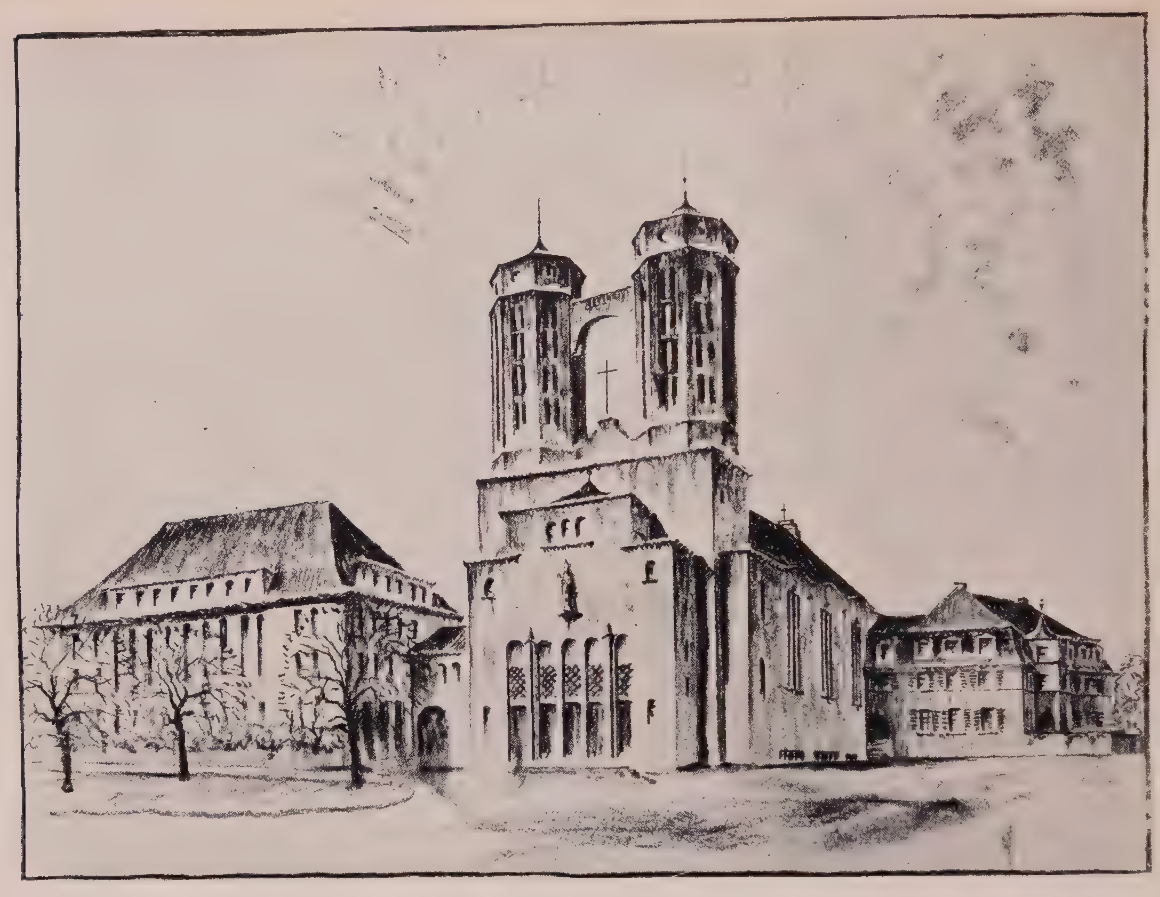
Zum Schluß noch ein prinzipielles Wort über die Berechtigung von Konkurrenzen an sich. In der heutigen Lage, wo durch die wirtschaftlichen Verhältnisse die Bautätigkeit ein halbes Generationsalter so gut wie ganz ruhte, wissen wir nicht, wo die wirklich



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ANKAUF: ARCHITEKTEN GÖTZ UND ALDINGER-KIRCHHEIM U. D. TECK, GRUNDRISS

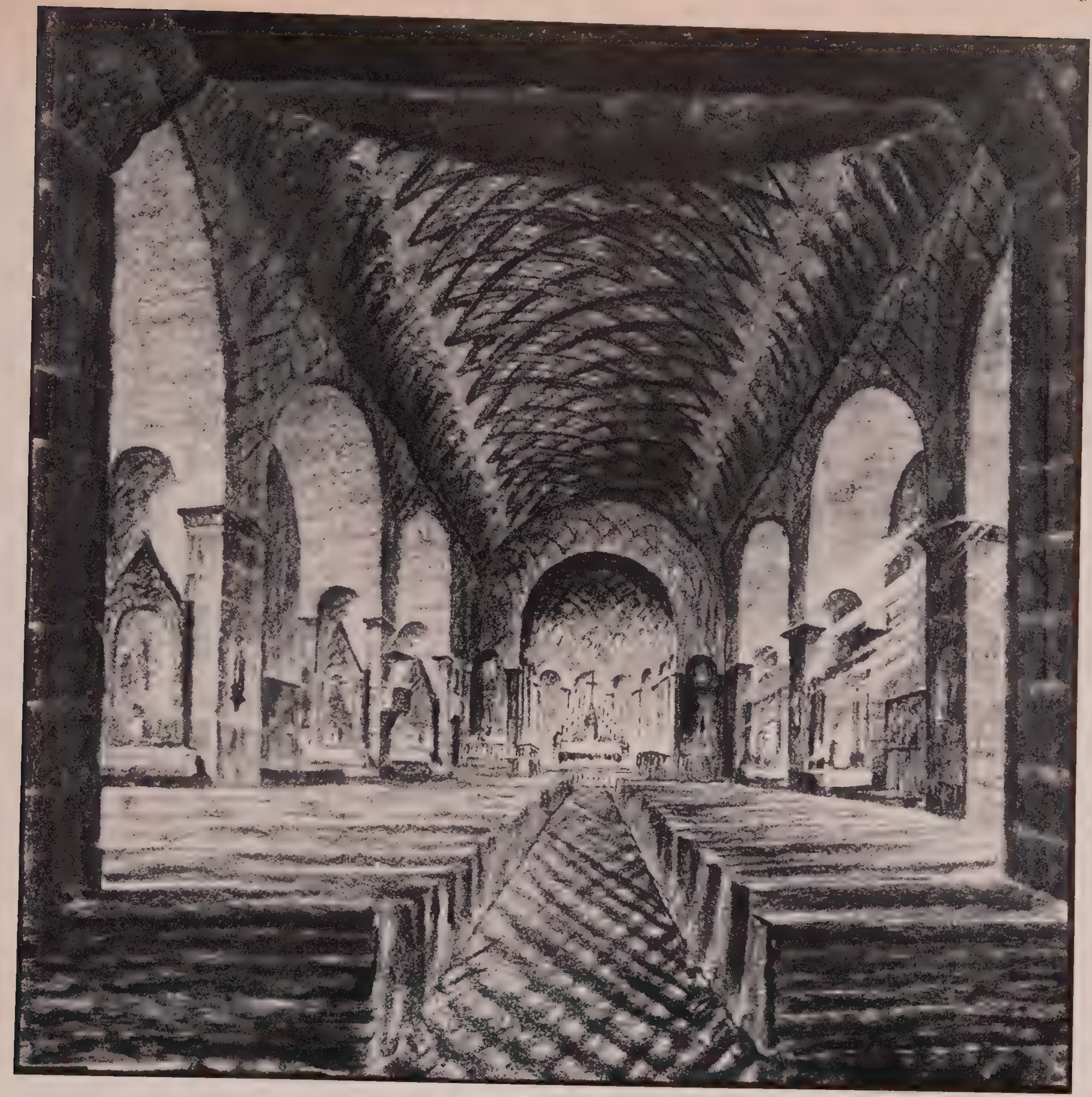
führenden Architekten gerade der jüngeren Generation zu finden sind. Sie müssen sich an einer großen Aufgabe erst erproben. Weil aber so außerordentlich viele Architekten keine Beschäftigung haben, melden sich ungewöhnlich viele Bewerber. Für eine einzige Kirche 92 Entwürfe ist ein unerhörter Aufwand an Zeit und Kraft, der natürlich durch die geringen Preise nicht im entferntesten wettgemacht werden kann. Manche Architekten erklären sich deshalb in Zuschriften gegen jede Konkurrenz, man solle die Aufgabe sofort einem einzelnen geben oder alle Wettbewerber für ihren Aufwand entschädigen. Im ersten Fall wäre unsere jüngere, hoffnungsvolle Generation vollständig ausgeschaltet, weil keine Kirchenverwaltung einem, der bisher noch keine Kirche gebaut hätte, einen Neubau anvertrauen würde. Im zweiten Fall könnte keine Gemeinde, die heute ohnedies nur die spärlichsten Mittel zum Bau auftreibt, die Preise zahlen. So werden die Architekten die Schattenseiten der Konkurrenzen eben hinnehmen müssen als notwendige Werbeunkosten, aber auch als künstlerische Schulung für jeden, der sich daran beteiligt. Höchstens kann man Wettbewerbe insofern etwas einschränken, indem man eine gewisse landschaftliche Grenze festlegt. Nur dürfen diese Grenzen nicht zu eng gezogen sein, um nicht einen wirklich großzügigen Wettkampf von Berufenen hintanzuhalten.

Andere Vorwürfe gegen die Konkurrenzen richten sich gegen das Preisrichterkollegium. Gewiß, auch die Preisrichter sind Menschen, die nicht von göttlicher Unabhängigkeit sein können, sondern auch mit ihrer persönlich gewonnenen Anschauung an das Spruchamt herantreten. Deswegen brauchen sie aber nicht subjektiv ungerecht, willkürlich und voreingenommen zu sein. Gerade die Zusammensetzung von verschiedenen Gruppen in den Konkurrenzen der »Deutschen Gesellschaft« garantieren möglichste Objektivität, und die



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ANKAUF: ARCHITEKTEN GÖTZ UND ALDINGER-KIRCHHEIM U. D. TECK, GESAMTANSICHT

neuerliche Einführung der Berufung von auswärtigen, hervorragenden, künstlerisch verschieden gearteten Architekten lassen jegliche Richtung ohne Koterie, nur nach innerer Qualität zu Wort kommen. Man hört manchmal die naive Ansicht, der zufällig gewählte Vorsitzende könne die Meinung der übrigen terrorisieren. Nichts Törichteres als das! Wer einmal den Sitzungen dieser Jury beigewohnt hat oder auch nur die Namen dieser unabhängigen und in irgendeiner Hinsicht berufenen Preisrichter liest, dürfte wissen, daß bei diesen Angelegenheiten nicht aus Liebedienerei, sondern aus eigener Verantwortung und Erkenntnis geurteilt wird. Bei den Bewerbern dürfte aber ein Grundsatz aus dem Sportsleben mehr Beachtung finden: Mit den besten Kräften in den Kampf; erliegt man im ehrlichen Ringen, so gewinnt man nicht an Ansehen, wenn man seinen siegreichen Konkurrenten oder gar die Preisrichter schlecht macht, sondern daß man ihnen als Mann die Hand drückt und sich für den nächsten Kampf besser stählt.



KONKURRENZ FRANKFURT A. M.
ANKAUF: ARCHITEKTEN GÖTZ UND ALDINGER-KIRCHHEIM U. D. TECK, INNENRAUM

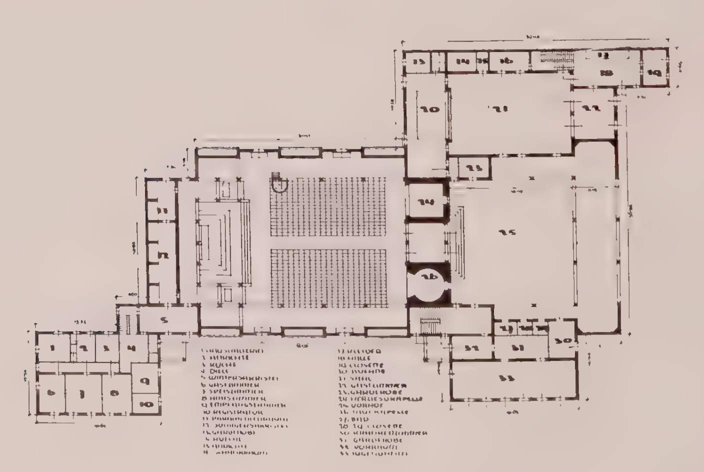
Rundschau

Ausstellungen und Kongresse

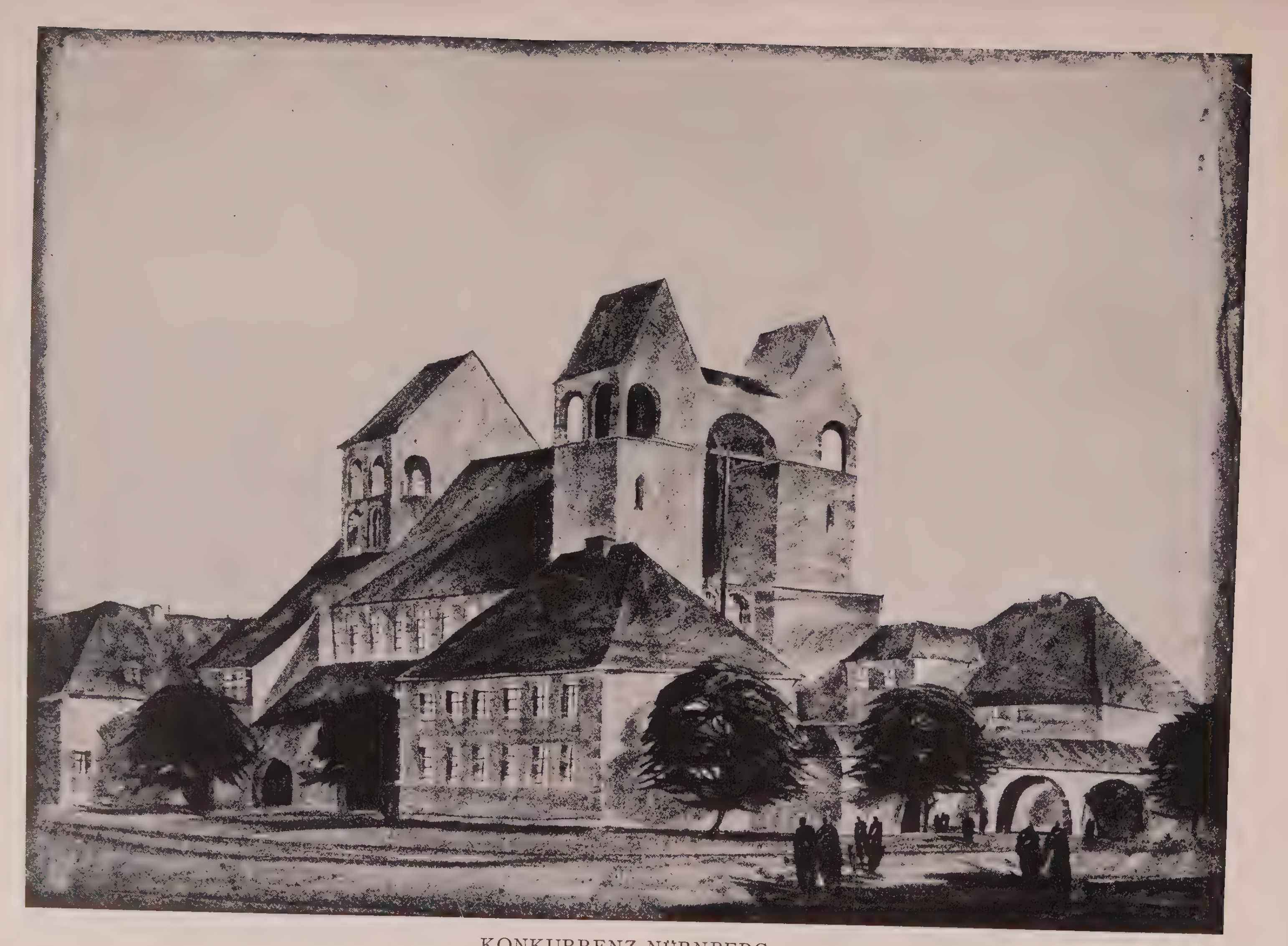
LITURGIE UND BILDENDE KÜNSTE

Eine Tagung in Maria-Laach (2.—5. Sept. 1925)

Der hl. Kirchenvater Johannes Clinacus sagt in seiner Scola Paradisi: »Mönch ist, der den Stand und das Leben der Engel im irdischen und verunreinigten Leibe darstellt. Mönch ist der, dessen ganze geistige Kraft auf Gott gerichtet ist und der zu jeder Zeit, an jedem Orte und in allen Dingen zu ihm betet. Mönch ist der, der seiner Natur beständig Gewalt antut und seine Sinne unaufhörlich bewacht. Der Leib des Mönches ist keusch, sein Mund ist gereinigt und sein Geist stets von göttlichem Lichte bestrahlt. Der Mönch hat eine in Bußtrauer lebende Seele, die das Andenken des Todes beständig beschäftigt, im Schlafen wie im Wachen. Die Zurückziehung von der Welt ist ein freiwilliger Haß dessen, was die Welt lobt und eine Verleugnung der Natur, in der Absicht, in den Besitz jener Dinge zu gelangen, die über der Natur liegen.« Hier ist das gleiche gesagt, nur breiter, was der hl. Benedikt in der Vorrede zur hl. Regel als das Wesen des Klosters bezeichnet, nämlich zu sein eine »schola dominici servitii«. Hiermit dürfte der Sinn des Klosters trefflichst umschrieben sein. Die Wirkung dieses vorbildlichen



KONKURRENZ NÜRNBERG
I. PREIS: PROF. CLEMENS HOLZMEISTER-WIEN
FASSADE UND GRUNDRISS



KONKURRENZ NÜRNBERG
I. PREIS: PROF. CLEMENS HOLZMEISTER-WIEN, GESAMTANSICHT

KONKURRENZ NÜRNBERG
II. PREIS: ARCHITEKT HANS HOLZBAUER-MÜNCHEN, FASSADE UND CHORANSICHT





KONKURRENZ NÜRNBERG
III. PREIS: DIPL.-ING. GUSTAV GSÄNGER U. GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN
FASSADE UND INNENPERSPEKTIVE



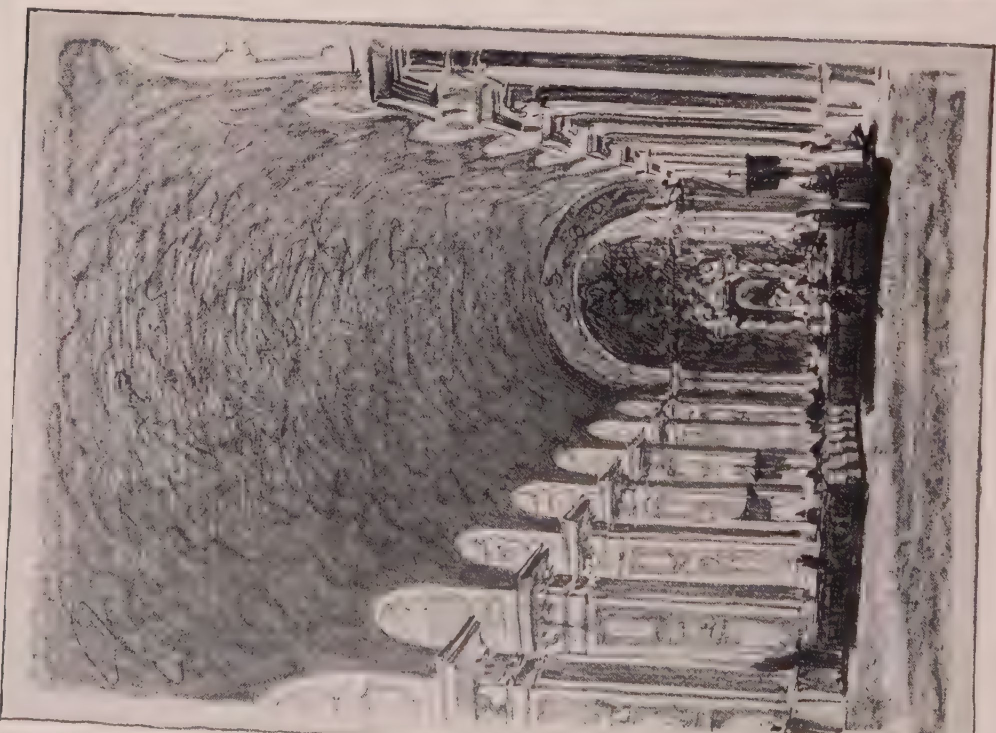
KONKURRENZ NÜRNBERG
III. PREIS: DIPL.-ING. GUSTAV GSÄNGER UND GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN
GRUNDRISS UND SEITENANSICHT



KONKURRENZ NÜRNBERG
ANKAUF: ARCHITEKT RICHARD STEIDLE-MÜNCHEN, SEITENANSICHT

Lebens auf die Gläubigen dürfte ein sekundärer Sinn des Klosters sein. Dennoch ist er von nicht geringer Bedeutung. Ein Kloster ist eine geordnete Welt; in der »Mühsal des Gehorsams« ist sie heimgekehrt zu dem, den sie in der »Trägheit des Ungehorsams« verlassen hatte. Die Menschen und die Dinge sind im Kloster (soweit das auf Erden überhaupt möglich ist) wieder in ihre gottgewollte Rangstufung gebracht. Nihil operi Dei praeponatur, sagt St. Benedikt in der hl. Regel. Das liturgische Gotteslob ist am höchsten gestellt im Klosterleben, daraus ergibt sich ohne weiteres die Unterordnung der Theologie, Philosophie und erst recht der anderen Wissenschaften. Auch die Kunst muß sich dieser Rangordnung fügen; auch sie muß, so sehr sie eine Tochter des Himmels ist, wie alle Dinge der Natur, dennoch auch in die Ordnung des Gehorsams und der Erlösung zurückgeführt werden, weil sie bei aller Güte doch eine gefallene ist. Diese Tatsache nicht beachtet und damit die Kunst ganz ihrer vitalen und oft dämonischen Schönheit überlassen zu haben, ist die Schuld vieler Künstler der letzten Jahrhunderte. Es ist selbstverständlich, daß die Klöster, die im Geiste der hl. Regel leben, auch die Kunst, eine der höchsten und größten Gaben des Schöpfers an die Menschen, wieder in die schola dominici servitii nehmen. In diesem Geiste hat Beuron die Beuroner Kunst gepflegt. Aus diesem Geiste war auch die Tagung entstanden, die vom 2.—5. September 1925 stattfand in der Abtei Maria-Laach und die jedes Jahr wiederholt wird. Sie war hauptsächlich für schaffende Künstler bestimmt. Es sollten aber keine unmittelbaren Richtlinien für die Kunst aufgestellt werden und keine direkte und verpflichtende Einflußnahme auf den Künstler. Solches Wirken ist ja auch nur in einer klösterlichen Kunstzelle möglich, wie es uns Ansgar Pöllmann noch für den Anteil des ehrwürdigen Abtes Maurus Wolter an der Stilbildung der Beuroner Kunst jüngst treffend dargestellt hat. Der Weg war durch die relative Freizügigkeit der Tagung gewiesen. Es galt die Seele des Künstlers zu erfassen und anzuregen. In zwei Folgen suchten der R. P. Prior Dr. Albert Hammenstede und der Hochwürdigste Herr Abt Dr. Ildefons Herwegen in das Wesen und die Bedeutung der Liturgie und die Beziehungen zwischen bildender Kunst und Liturgie einzuführen. Das Grundgeheimnis der Kirche und ihr tiefster Sinn ist ein sakramentaler. Verschieden gestuft an Kraft und Realität sind die Mysterien der Sakramente. Das allerheiligste Sakrament ist die Eucharistie, weil in ihr nicht nur durch ein äußeres Zeichen innere Gnaden vermittelt werden, sondern Christus selbst, der Urheber aller Gnaden gegenwärtig wird. Das Sakrament wird heute hauptsächlich nach seiner moralischen Wirkung begriffen; die sakramentale Wirkung ist aber zunächst seinsmäßig: eine Veränderung des Seins und im Altarssakrament die Wandlung des Kosmos, der Engel und Heiligen, der Lebenden und Gestorbenen und durch die Menschen auch der Natur. Die Kirche hat die Sakramente mit einem wundervollen Kleide von Riten, Texten und Gebräuchen geschmückt, ganz besonders das hl. Meßopfer. Die Konsekration ist einzig Sache des geweihten Priesters, aber auch

KONKURRENZ NÜRNBERG
BELOBUNG: REGIERUNGSBAURAT G. W. BUCHNER, INNENRAUM



KONKURRENZ NÜRNBERG
ANKAUF: ARCHITEKT RICHARD STEIDLE-MÜNCHEN, INNENRAUM

KONKURRENZ NÜRNBERG
ANKAUF: BAUAMTMANN EMIL LIST, BAUAMTMANN JULIUS SCHNEIDER, BAUREFERENDAR LUDWIG WAMBSGANS, SÄMTLICH IN NÜRNBERG, GESAMTANSICHT

KONKURRENZ NÜRNBERG
ANKAUF: ARCHITEKT KARL PERINGER-NÜRNBERG, SEITENANSICHT



KONKURRENZ NÜRNBERG
ANKAUF: PROF. FRITZ FUCHSENBERGER-MÜNCHEN, GESAMTANSICHT

der Laie nimmt wahrhaft Teil an der Darbringung des Opfers, insofern er die Gaben des Brotes und Weines bringt, im Konfiteor seinen Brüdern die Schuld nachläßt, die er nachlassen kann und dem Priester auf seine Worte Antwort gibt. Das Bewußtsein vom hl. Meßopfer als einem Gemeinschaftsopfer der Gesamtkirche und vom Sakrament als einem Seinsverwandelnden, ist etwas zurückgetreten in den letzten Jahrhunderten. Durch die tätige Mitfeier der Liturgie wird dieses Leben und Bewußtsein wieder in uns wach werden. Das Sakrament als Sakrament wirkt seine Gnaden ex opere operato. Aber es ist nicht gleichgültig, mit welcher Vorbereitung wir das Brot des neuen Lebens essen. Die Bedeutung der Liturgie für die bildenden Künste ergab sich ausgezeichnet aus den Darlegungen des Herrn Abtes. Systematisch und historisch führte er ein in die Anfänge der christlichen Kunst, die musivische Kunst Ravennas, die Wende der Kunst um das 13. Jahrhundert, die Beuroner Kunst, die Kunst des Mysteriums und die Volkskunst. Die Kunst der Katakomben ist noch ganz beherrscht von dem Mysterium der hl. Sakramente. Das beweisen die vielen allegorischer Schriftexegese entnommenen Bilder der Katakomben, z. B. Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, ist ein Typ und Symbol für Christus, der in der Taufe uns das Wasser des Lebens mitteilt. Solange dieser allegorische Bildschmuck der Kirche und gerade ihrem sakramentalen Kern dient, also auch z. B. noch in Ravenna und bis zum 12. Jahrhundert sind die Bilder vom Dogma, von Gott und vom Geiste bestimmt. Das folgt aus dem Charakter der Allegorie. Die allegorische Auslegung ist ja, wie Erik Peterson in seiner bedeutsamen Rede »Was ist Theologie?« sagt, nicht »von Interesse beherrscht, den Text ‚verstehen‘ zu wollen, also von der Intentionalität geistiger Akte des Menschen, sondern sie läßt sich im Aufspüren der Typen und Symbole die Offenbarung selber fortsetzen«. Seit dem 13. Jahrhundert wiegt vor: an Stelle der geistigen Allegorie und des Symbols der menschliche Affekt und die menschlich natürliche Darstellungsweise. Die Beuroner Kunst ist ein Versuch, den älteren Geist zu erneuern. Heute nun stehen diese Typen für jeden Gläubigen und für jeden Künstler wieder zur Entscheidung. Diesem Ziele sollte die Tagung dienen. Besonders wertvoll war das persönliche Kennenlernen, da hierdurch manche Fragen noch weiter der Lösung nähergebracht wurden. Die Tagung begann mit einer gemeinsamen Messe in der Krypta, ferner bestand die Möglichkeit, am Stundengebet der Mönche teilzunehmen. Der Gesamteindruck und die Wirkung der Tage ließen sich vielleicht am besten mit den Worten des ehrwürdigen Dons Germain Morin zusammenfassen, die dieser einmal in »Urkirche und Mönchtum« ausgesprochen hat: »Jeder, der die Schwelle einer Benediktinerabtei betritt, sollte dieses christliche Leben, von dem man so-

BLICK A · „ST·MARTIN IN NÜRNBERG"

KONKURRENZ NÜRNBERG
BELOBUNG: REGIERUNGSBAURAT G. W. BUCHNER-MÜNCHEN, GESAMTANSICHT



KONKURRENZ NÜRNBERG
BELOBUNG: BAURAT ALBERT BOSSLETT-MÜNCHEN, GESAMTANSICHT



KONKURRENZ NÜRNBERG
BELOBUNG: STUDIENRAT DOMINIKUS BÖHM-OFFENBACH A. M., FASSADE

viel redet und das man so wenig kennt, bald in seiner Wirklichkeit vor Augen sehen. Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß heute, wo so viele altehrwürdige Einrichtungen verlorengehen, nichts so die Gesellschaft beeinflußt wie klösterliche Gemeinden, die auf rechten, weiten Grund gebaut sind. Dieser Einfluß ist ebenso tief wie umfassend und durchaus übernatürlich in seinem Ursprunge, seinen Mitteln, in seinem Zwecke, ein Einfluß, der, wie man ruhig gesagt hat, das Wirken Gottes, des ‚unbewegten Bewegers' aller Dinge nachahmt.«

Dr. Paul Adam-Bonn

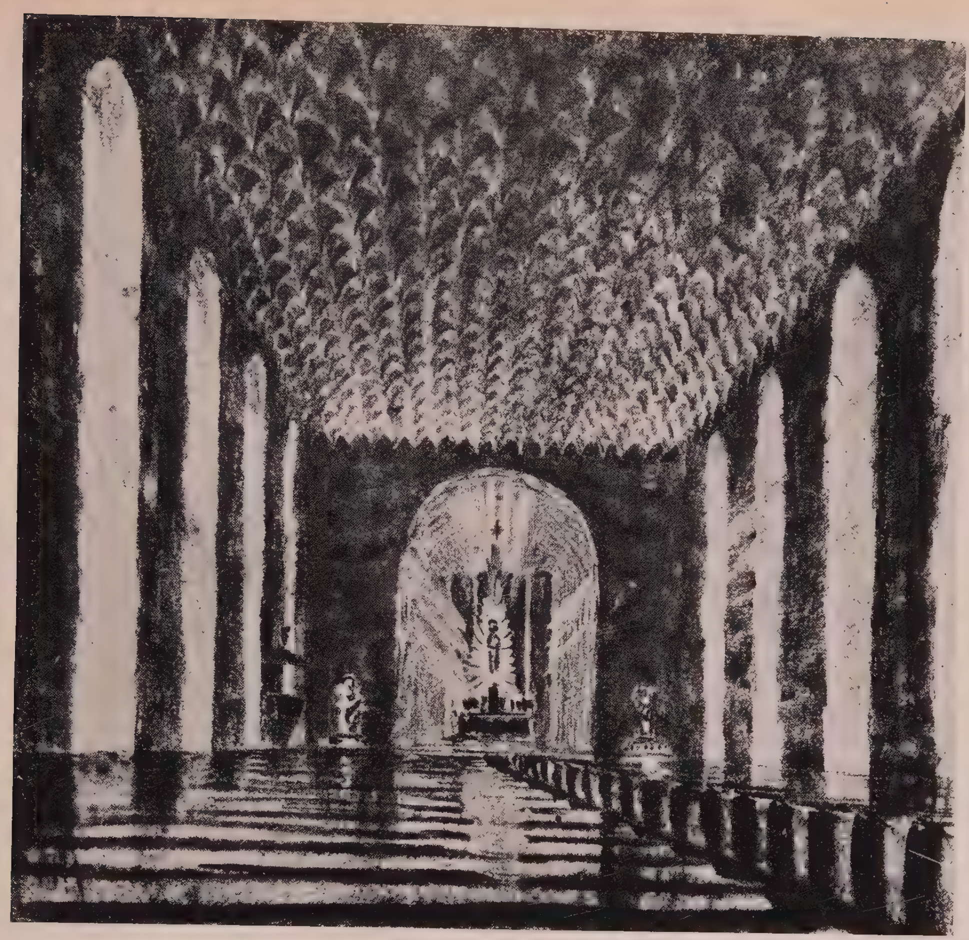
GEBHARD-FUGEL-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Nachdem die »Galerie für christliche Kunst« schon vor einem Jahr eine Serie Originaltafeln Fugelscher Bibelbilder gezeigt hatte, brachte sie im April dieses Jahres eine weitere Kollektion.

Die Reproduktionen dieser Andachtsbilder sind heute in weite Kreise gedrungen. Wie keine andere Malerei erfüllen sie die Forderung des Laien nach Natürlichkeit und Idealität des religiösen Bildes.

Uhde hatte das biblische Geschehen in die Gegenwart versetzt und wollte so dem rationalen Begreifen des einfachen Mannes entgegenkommen. Zugleich aber wurde das Übernatürliche des Vorganges erstickt und so dem zweiten Verlangen des Betrachters nicht Rechnung getragen. Der Empfindung des heutigen Laien, daß ein religiöses Bild »natürlich und doch ideal« sein müsse, entsprachen Thoma, Steinhausen und Fugel weit mehr.

Das Natürliche oder, in anderen Worten, Naturalistische an Fugels Bibelbildern steckt in der Wahl des Ausschnitts, im Lokalkolorit, in der Verwertung des Freilichtes, in der Figurenbewegung und -gruppierung; das Idealisierende in der Art, wie den Härten Dämpfer aufgesetzt werden, wie der glatt verriebene Pastellton die Vorgänge in



KONKURRENZ NÜRNBERG
BELOBUNG: STUDIENRAT DOMINIKUS BÖHM-OFFENBACH A. M., INNENRAUM

einen milden Schleier hüllt. Alles ist gleichsam in Moll gemalt.

Die künstlerische Bedeutung Fugels wird vollends klar, wenn wir ihn zu seiner Zeit sehen. In den neunziger Jahren hatten die religiösen Bilder Uhdes noch keinen Eingang gefunden. Herrschend war der Highlife-Ton eines Keller, Piglhein und Gabriel Max. Das religiöse Bild war gesellschaftlichen Bedürfnissen angepaßt.

Man gab ihm die Noblesse des Salons. Die vornehme Welt fühlte sich in solchen Bildern daheim und das Volk bewunderte die »feinen« Christusse und Marien.

Fugel malte dagegen einfach, ohne Affektation, und, was am wichtigsten war, mit innerer Beteiligung. Seine schlichte und milde Sprache verstand jedermann. Hinzu kam, daß Fugel sich ausschließlich der religiösen Malerei gewidmet hatte. Sie war ihm nicht mehr Spezialgebiet, sondern Lebensaufgabe. Viele andere sind ihm darin nachgefolgt.

Dr. K.

FIGURALKOMPOSITION BEI DEN »DREISSIG MÜNCHNER KÜNSTLERN«

Die elfte Frühjahrsschau der »Dreißig Münchner Künstler« im Kunstverein fiel dadurch auf, daß die Figuralkomposition im Vordergrund stand.

Baumhauer bot eine großformatige »Kreuzigungsgruppe« und »Pietà«. Die kleinere Tafel »Veronika« zeichnet sich durch kompositionell und farbig geschickte Erledigung aus. Einige Farbskizzen zur Apsidenbemalung bewiesen die Fähigkeiten dieses Kirchenmalers zur großen Flächendekoration. Mit einem Freskoentwurf in Tempera ist Grassl vom Staffeleibild zur Wandmalerei übergegangen. Sein »Johannes auf Patmos« zeigt besondere Stärke in der Abwandlung verhaltener Freskotöne. Der große Karton für ein Wandbild von Blocherer zielt auf höchste Vereinfachung zeichnerischer und farbiger Werte, ohne das Plakatige ganz zu vermeiden. Reizvolle Impressionen vermitteln seine Landschaftsaquarelle. Am bedeutendsten sprechen seine Lithographien; darunter eine »Dornenkrönung« von innerem Größenmaß. Rupprechts Stickereien bringen farbig tönende Akkorde, mitunter auf Kosten des Bildhaften. Köstliches bietet die Kollektion Holzschnitte, wo sich der Künstler den Kapriolen einer grotesken Phantasie ergibt. Die kolorierten Schnitte beschwören mittelalterliche Eulenspiegelei. Aus den technisch virtuos gekonnten Schwarzweißblättern grinst höllischer Spaß (»Bilder vom lebenden Tod«) oder eine wilde Verspottung des Rationalen, die das Tollste zur Welt bringt. Gedanke wird hier Form.

In den Groteskzeichnungen von Kalb bleibt's

beim Stofflichen. Auch seine Öltafeln wirken problematisch; so, wenn im »Sarpedon« ein Goldgrund »malerisch« verwendet wird. Der jüngst verstorbene Ditz hat eine respektable Walddekoration hinterlassen, in der die Bäume gleich Säulen um Figuren stehen. Willi Schmids sicher tief gefühlte und sorgfältig gearbeitete Kompositionen werden spröd durch Anwendung der Miniaturmalerei auf große Fläche. Schwimmbeck, dem ähnliche Gefahr droht, dringt in einem Stilleben »Alte Gefäße und Aronstäbe« über das Schmuckhafte vor. Plenk ist im Porträt farbig disziplinierter wie in der Komposition. Auch bei Schikaneder und Schlageter gelangen die Nicht-Figuralstücke zur reineren Wirkung. Die kolorierten Gedanken von Staeger versagen in der Form, die der Graphiker viel anstandsloser zu finden weiß. In Stahls Kompositionen spricht wie bei Baierl das Quattrocento mit. Dr. K.

KUNST IN FRANKFURT

Einem Großmeister der Kleinmalerei, dem alten Elsheimer, widmet das Staedelsche Institut eine liebevoll zusammengestellte Sonderschau, in der die etwa 200 Zeichnungen aus eigenem Besitz bedeutsam hervortreten. Im Gegensatz zu der äußerst sauberen und peinlich sorgsamen Durchführung der kleinen Gemälde des Künstlers sind diese Zeichnungen großzügig und breit in flüchtiger Federzeichnung durchgeführt. Es ist die umfangreichste Sammlung von Zeichnungen Elsheimers, die das Frankfurter graphische Kabinett besitzt, und den weitaus größten Teil dieses Bestandes bildet das sogenannte Zeichenbuch Elsheimers, das vielleicht von einem Schüler angelegt worden ist. Nur ganz wenige der insgesamt 185 Blätter dieses Zeichenbuches rühren von Schülern und Nachahmern her, alles übrige zeigt die unverkennbare Handschrift des Meisters. Sittenbildliches und Landschaftliches wirken hier zusammen, und im Figürlichen macht sich der Einfluß Raffaels sehr bemerkbar. Man gewinnt einen überaus reizvollen Einblick in die Schaffensweise des Frankfurter Meisters, man sieht, wie er aus dem größeren Format der Zeichnungen seine Figuren in den kleineren Maßstab der Bildtafeln überführte, wie er seine Eindrücke aus dem Gedächtnis niederschrieb, mehr andeutend, als eingehend, mehr entwerfend als durchführend. Von äußerster Schärfe der Beobachtung sind die Szenen aus dem römischen Volksleben und die landschaftlichen Skizzen. Die Mannigfaltigkeit der angeschlagenen Motive läßt den Verlust der meisten Gemälde Elsheimers, von denen wir nur die hier gezeigten ersten Entwürfe besitzen, um so schmerzlicher empfinden. Seine Formenphantasie ist schier unerschöpflich, die Andeutungskraft seiner Linie wetteifert geradezu mit Rembrandt.

Von seinen Originalradierungen wird etwa ein halbes Dutzend gezeigt, mit großer Vollständigkeit dagegen tritt das Elsheimer gewidmete Kupferstichwerk des Reichsritters Hendrik Goudt, seines Lieblingsschülers, in die Erscheinung, Stiche nach verlorenen Bildern Elsheimers und photographische Wiedergaben nach den Gemälden seiner Hand außerhalb Frankfurts vervollständigen die von dem Konservator der graphischen Sammlungen, Schrey, mit Liebe und Sorgfalt vorbereitete Ausstellung.

Die Cronberger Malerkolonie hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts in ähnlichem Sinne wie die Schule von Barbizon die intime Landschaftskunst gepflegt. Wie diese, suchten auch die Cronberger Maler auf dem Wege über das romantische Naturgefühl zu einer tieferen und persönlicheren Naturauffassung vorzudringen. Die sanfte und stille Heiterkeit der Gegend um diesen kleinen Frankfurt benachbarten Ort war der Jungbrunnen für eine Anzahl Frankfurter Maler, die seit etwa 1860 unter der Führung des Malers und Radierers Anton Burger sich hier zusammenfanden. Ihr Werk vereinigt, soweit es sich um kleinere Formate, um Aquarelle, Zeichnungen und Graphik handelt, eine sehr sehenswerte Sonderschau des Staedelschen Institutes. Das Haupt der Schule, Anton Burger, weiß die schlichten Landschaftsmotive, wie Cronberg sie bot, mit feinstem Verständnis für intime Wirkung zu behandeln. Auch seine Schilderungen aus Alt-Frankfurt sind von fesselndem Reiz. Ein Geistesverwandter Burgers und Mitbegründer der Cronberger Malerkolonie ist Jakob Fürchtegott Dielmann (1800 bis 1885), ein guter Schilderer des Volkstums und der Landschaft seiner engeren Heimat. Seine sittenbildlichen Darstellungen sind sachlicher und weniger genremäßig als die Düsseldorfer seiner Zeit solche Dinge aufzufassen pflegten. Als dann in späteren Jahren sein malerischer Vortrag sich freier herauswagte, kam er, ohne daß eine unmittelbare Berührung erfolgt wäre, auf die gleichen Bahnen wie die Meister von Barbizon. Eine große Frische ist seinen Zeichnungen eigen, die von einer fast zärtlich zu nennenden Liebe zum dargestellten Gegenstande beseelt sind. Etwas Lyrisch-Versonnenes, ungemein Zartes, eine sanfte und stille Heiterkeit lebt in diesen unscheinbaren kleinen Blättern. Wie Burger und Dielmann, so suchten auch die beiden Cronberger, Philipp Rumpf (1821 bis 1896) und Jakob Maurer (1826—1887) abseits der künstlerischen Tagesströmungen die farbige Schönheit ihres Malerdorfes auszuschöpfen.

Walter Bombe

KÖLNER AUSSTELLUNG

In der Kölner Domgalerie ist der künstlerische Nachlaß des Malers Friedrich Loos zusammengestellt. Loos ist 1797 in Graz geboren und 1890 in Kiel gestorben. Seine Ausbildung erhielt er in Wien unter I. Rebell und später an der Akademie daselbst. Er hat dann einige Zeit in Salzburg gearbeitet und auf langen Reisen nach Norwegen, Italien und den Alpenländern Landschaftsstudien getrieben. Seiner Richtung nach gehört er zu der Gruppe der Biedermeier-Romantiker, die in Deutschland ihre Hauptvertreter in Caspar David Friedrich und Karl Blechen hatte, einer Richtung, die sich zwischen der klassischen Romantik und dem Realismus Menzels entwickelte. Seine stille, anspruchslose Kunst findet ihr Genügen in kleinformatigen Landschaften von durchweg idyllischer Auffassung. W. B.

KÜNSTLERBUND GRAZ

Die erste Ausstellung dieser neuen Vereinigung, für deren Gründung sicher keine künstlerischen Erwägungen maßgebend waren, ist in ihrem graphischen Bestande interessanter als im malerischen, wenn auch auf jenem Gebiet sicher nichts Hervorragendes zu finden ist. Ernst Dombrowski beschäftigt sich zwar gern mit religiösen Themen (Madonna, Bergpredigt, Ölberg, Kreuztragung,

Kreuzigung, Kreuzabnahme und Beweinung — fast durchwegs Tuschzeichnungen) doch fehlt ihnen meist das Religiöse. Besonders bemerkt man dies im »Christus«, einer sonst guten Bleistiftzeichnung. Immerhin zieht man diese Blätter den Lithographien Ludwig Grubers noch gerne vor, dessen »Kreuzweg« weder formal, noch technisch zu fesseln vermag. Wir haben dergleichen Dinge wirklich schon zum Überdruß genossen. Statt »Kraft« einmal »Empfindung«! Von Karl Mader findet sich ein sehr guter »Hl. Sebastian«, der wenigstens nicht an zehn andere erinnert. Wilhelm Gösser beweist seinen Ruf als geschickter Kirchenplastiker. In seinem Kriegerdenkmalentwurf sind allerdings die Worte »Und ich habe ihnen Liebe gepredigt« inhaltsreicher als die Plastik.

Dr. B. B.

Personalnachrichten

ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF KLEESATTEL †

In Düsseldorf, seiner zweiten Heimat, ist am 29. März nach längerem Leiden der bekannte Baukünstler Professor Josef Kleesattel gestorben. Kleesattel war ein Kölner Kind, am 1. März 1852 geboren, hat er an den Technischen Hochschulen in Wien, Stuttgart und Berlin seine Ausbildung empfangen. Unter Professor Raschdorff war er von 1878 bis 1883 erster Assistent der Hochbau-Abteilung an der Technischen Hochschule in Berlin, und von 1883 bis 1902 Fachlehrer der Baukunst an der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf. Der nun in seinem fünfundsiebzigsten Jahre Dahingeschiedene war ein in weiten Kreisen sehr geschätzter Kirchenbaumeister, der in Düsseldorf und vielen anderen Städten namhafte Kirchen- und Profanbauten geschaffen hat.

W. B.

Forschungen

EIN JUPITERBILD IN DER PFARRKIRCHE VON PERCHTOLDSDORF BEI WIEN

Wie das »Monatsblatt des Vereines für Landeskunde« (Wien 1926, Nr. 1) mitteilt, hat Herr Otto Lautinger in der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Pfarrkirche von Perchtoldsdorf eine Jupiterdarstellung entdeckt. Am vorderen Gewölbeschlußstein des Presbyteriums sitzt ein Mann mit weiten Gewändern. Das Gesicht ist bartlos, das Haupt von langen, auf die Schultern fallenden Locken umgeben. Im Arm hält die Figur eine große Amphore, in die von oben her Wasser einströmt durch ein Loch im Boden aber wieder ausfließt. Die Umschrift in gotischen Minuskeln lautet links, gut lesbar: »jupiter« und rechts: »fluvius«. Stein und Umschrift sind in Farben gefaßt. Der zweite Schlußstein trägt die Darstellung des Osterlammes.

Jupiter wurde in der mittelalterlichen Kirchen- und Kleinkunst (Gemmen) für die Darstellung Gottes in menschlicher Gestalt häufig benützt. Selbst die Gesichtszüge Jupiters wurden gerne auf Christus angewandt. Christlich-archäologisch ist daher die Schlußsteinfigur Jupiters leicht zu deuten. Es ist eine Gottvater-Darstellung mit Benützung eines heidnisch-mythologischen Motives. Das aus der Amphore herausströmende Wasser deutet symbolisch auf den Anfang aller Dinge in der Natur hin, die aus der Allmacht, aus Gott ausströmen, aus dem Ursprung allen Seins. Das Wort »Jupiter« erklärt die Darstellung der Figur, das Wort »fluvius« (Strom) ihre Handlung. Die Deutung der Figur und ihre Handlung wird daher durch die beiden Worte trefflich unterstützt. Die Relation dieser interessanten Gottvater-Darstellung mit dem Osterlamm am zweiten Schlußstein erscheint mit dieser Erläuterung schon gedeutet.

Anton Mailly

EIN LIONARDO-PORTRÄT IN DER SCHULE VON ATHEN

Vor einem Jahre entdeckte man in dem »Jüngsten Gericht« der Sixtinischen Kapelle ein in den Falten der St.-Bartholomäus-Haut verstecktes Selbstporträt Michelangelos. Wieviel haben nicht die Künstler der Renaissanee in ihre Gemälde hineinzugeheimnissen gewußt. Es gehören gelegentlich Jahrhunderte dazu, um derartige Andeutungen zu entdecken, selbst bei Werken, die unausgesetzt von unzähligen Gelehrten beobachtet und studiert wurden.

So wurde erst neulich wieder in Rom die Aufmerksamkeit auf eine merkwürdige Übereinstimmung der Gesichtszüge einer Gestalt der Schule von Athen mit dem Porträt Lionardo da Vincis gelenkt. Kaum ein anderer Maler hat so viele Zeitgenossen in berühmten Gestalten der Vergangenheit verkörpert wie Raffael anläßlich der Ausschmückung der vatikanischen Stanzen. Bei der historischen Einstellung des Malers führt er uns dort eine große Reihe berühmter Persönlichkeiten der Antike vor Augen, die der eigenen Zeit einen Spiegel vorhalten sollen. Dadurch bekundet sich Raffael schon äußerlich als echter Renaissancemensch, der in der Antike das Vorbild aller Größe und Schönheit erblickte. Nirgends jedoch ist diese Tendenz künstlerisch stärker ausgedrückt worden als in der »Schule von Athen«, dem zweifellos hervorragendsten Wandgemälde, das der Hand Raffaels entstammt. Es ist schön nicht nur in bezug auf die unvergleichliche Harmonie der Farben und die Komposition der Gruppen, sondern auch hinsichtlich seiner inhaltlichen Durchgeistigung. Der Künstler stellt hier die beiden großen Weltanschauungen, die empirische und die idealistische, einander entgegen, indem er im Zentrum des Bildes Aristoteles und Plato im eifrigen Disput zusammen einherschreiten läßt. Um sie reihen sich gruppenweise die verschiedenen wissenschaftlichen Gebiete des Altertums mit ihren größten Vertretern. Diejenigen Zeitgenossen, die Raffael besonders ihrer Kunst und ihres Wissens wegen ehren wollte, gesellt er mit ihren natürlichen Zügen zu dieser erlauchten Versammlung, indem er ihnen dadurch gewissermaßen ihren Platz in der irdischen Unsterblichkeit anwies. So hat er nicht nur Bramante u. a., sondern auch sich selbst neben seinem ersten Lehrer Perugino auf dem Gemälde verewigt.

Unbeachtet geblieben jedoch war bisher nur die unleugbare Verwandtschaft der Züge Lionardos mit dem Träger der idealistischen sokratischen Weltanschauung im Mittelpunkt des Bildes. Lionardo hatte einen tiefen Einfluß auf die Florentiner Zeit Raffaels ausgeübt. Seine mystische Farbentiefe und auch manche Feinheiten des seelischen Ausdruckes hat er sein ganzes Leben lang von ihm beibehalten. Eigentümlich berührt es, daß er Lionardo in der Schule von Athen als Philosoph auftreten läßt, offenbar wollte er dadurch den uni-

versalen Geist dieses gewaltigen Genies betonen. Bei der unbegrenzten Verehrung jedoch, die Raffael dem Meister zollte, dürfen wir in dieser Gegenüberstellung eine Dokumentierung seiner eigenen Weltanschauung erkennen, die sich hier auf die idealistische Seite sokratischen Geistes stellt. Und darin liegt vor allem die Bedeutung der Entdeckung, die uns über das rein persönliche Verhältnis der beiden Künstler hinaus in die Region ihrer geistig-abstrakten Einstellung gegenüber den letzten Lebensproblemen leitet. Curt Bauer

Bücherschau

IKONOGRAPHISCHE LITERATUR

Eigentümlicherweise hat man sich in Deutschland mit der wissenschaftlichen Untersuchung der Ikonographie außerordentlich wenig beschäftigt. Die neuere deutsche Kunstgeschichte ging vom klassischen Idealismus aus, und so hat man das Inhaltliche des Religiösen als nebensächlich, manchmal sogar als etwas Verächtliches behandelt. Das Stilkritische, Formale und Ästhetische stand an erster Stelle, nicht selten bis zum Überdruß, denn gewisse Schönheiten der Kunst lassen sich nur daraus erfassen, wie sich eine geistige Vorstellung in die Form umsetzt. Eine neuere Forschung beginnt mehr auf diese Zusammenhänge zu achten, wenn auch dabei nur zu häufig die reale Kenntnis des christlichen Vorstellungs- und Bilderkreises mangelt. Um so erfreulicher ist es, wenn die sachkundige Forschung auch daran geht, entsprechende Handbücher zu schaffen, die dem ganzen Forschungsbezirk einen neuen Impuls zu geben vermögen. Vielleicht kommen wir dann allmählich dazu, den gewaltigen Vorsprung, den gerade Frankreich auf diesem Gebiete hat, in etwas wettzumachen.

An erster Stelle liegt vor: Wilhelm Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, zweite wesentlich veränderte und erweiterte Auflage (mit 11 Tafeln, Leipzig, Karl W. Hiersemann, geb. M. 16.—). Aus dem dünnen Band, der im Jahre 1920 zum erstenmal erschienen, ist ein stattliches Handbuch geworden. In zehn Absätze ist der ganze Bilderkreis geteilt: Dreieinigkeit, Gottvater, Christus, Heiliger Geist, Engel und Teufel, Maria, Evangelisten, Apostel, Propheten, Kirche und Synagoge, Dogmen, ethische und wissenschaftliche Begriffe, Zeit und Welt. Systematisch ist dann jeder Abschnitt wieder so aufgebaut, daß die verschiedenen Symbole in ihrer Bedeutung beschrieben werden, und daß jeder historischen Heilswahrheit des Neuen Testaments die typologischen Vorbilder aus dem Alten Testament angereiht werden. Überall ist die weitverzweigte deutsche wie besonders ausländische Literatur in ihren neuesten Erscheinungen herangezogen, so daß auch die seltensten Darstellungen, wie etwa »die Treppe des Heils« neue Aufklärung erfahren. Wissenschaftlich außerordentlich wertvoll ist es, daß versucht wird, das früheste Auftreten der einzelnen Darstellungen und ihre Variationen nachzuweisen. Der Hinweis auf Abbildungen verstärkt den Wert. Zu wünschen wäre vielleicht noch, daß die Plastik stärker herangezogen worden wäre. Die Belege werden überwiegend von der Malerei hergenommen. Das Buch hat neben dem wissenschaftlichen Wert auch einen eminent praktischen, weil Geistliche wie Künstler, die für Kirchen größere heilsgeschichtliche Darstellungen in Aussicht nehmen, hier das ganze weitschichtige Material übersichtlich beisammen finden, aus dem sie dann eine engere Wahl treffen können. Das Buch ist solid ausgestattet.

Einen ebensolchen wissenschaftlichen wie praktischen Nutzen darf man sich von dem Buch versprechen: Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen (mit 284 Bildern, Freiburg i. Br., Herder & Co., geb. M. 40.—). Der Freiburger Universitätsprofessor hatte ursprünglich den Auftrag, den alten Heinrich Detzel, unser bisher umfänglichstes Handbuch (erschienen 1894/96) neu aufzulegen. Doch bald kam er zu dem Resultat, daß er zu veraltet sei und zu starke Eingriffe brauche. So schuf er ein ganz neues Werk, das in ausgezeichneter Aufmachung vorliegt. Eine sehr lesenswerte Einleitung über Hagiographie und Ikonographie führt uns die ganze große Literatur und die Entwicklung der Ikonographie vor. Dann folgen in alphabetischer Anordnung die Namen der Heiligen. Manche dieser Abschnitte dehnen sich zu umfangreichen Einzeluntersuchungen aus. Die bedeutenderen Heiligen werden in Abbildungen vorgeführt, auch hier wieder die hervorragendsten in mehreren. Zum Unterschied von Detzel, der die Abbildungen in modernen süßlichen Zeichnungen gab, werden hier mittelalterliche und neuere Originale gebracht, die schon ikonographisch eine größere Beweiskraft haben, aber auch einen ganz andern Begriff von der charaktervollen Auffassung der Heiligen geben. Der Verfasser begnügt sich auch nicht, einen ikonographischen Typ eines Heiligen festzulegen, sondern zeigt die zeitliche Variation der Darstellungen, wie etwa beim hl. Christophorus, woraus nicht selten wertvolles neues Material zur Religionsgeschichte beigetragen wird. Weitgehend hat der Verfasser die Literatur und besonders die Kunstinventare herangezogen, so daß in diesen Hinweisen ein geradezu überraschendes Material ausgebreitet wird. Nach meiner Meinung geht die Bedeutung des Buches weit über den engen Kreis der Forscher, Kunsthistoriker und Geistlichen hinaus. Es sollte auch in unserem guten Bürgerhaus Eingang finden, weil es Verständnis für den Kult der Heiligen, aber auch für die künstlerische Erfassung des Heiligen geben kann. Wenn ich etwas zu bemängeln habe, so ist es das Verzeichnis der Heiligenattribute und Patronate, das offenbar nicht nach dem Manuskript selbst, sondern nach älteren bestehenden Werken verfaßt ist. Wenn hier nicht alle Heiligen, auch die seltensten, unter einem Stichwort zusammengestellt sind, hat es wenig Sinn; denn dort, wo die Attribute einen häufig vorkommenden Heiligen kennzeichnen, findet sich der Benützer allein zurecht. Ein zweiter Band soll in einiger Zeit die Ikonographie der Offenbarungstatsache (Gott, Christus, Maria usw.), sowie eine Prinzipienlehre bringen.

An dritter Stelle sei genannt: Franz von Sales Doyé, Verzeichnis von Heiligen und Seligen der römisch-katholischen Kirche (Vier-Quellen-Verlag, Leipzig, in 10 Lieferungen à M. 3.60). Im Umfang der aufgeführten Namen geht das Werk weit über Künstle hinaus, da es alle Namen des Martyrologium Romanum bringt. Dagegen ist es im einzelnen von lexikalischer Kürze, begnügt sich mit einer kurzen Angabe des Lebens, Gedächtnistag und Attribut. Wissenschaftlich fußt es auf dem bisher gedruckten Material, ohne neue Durcharbeitung des Stoffes. Bisher ist eine Lieferung erschienen.

Georg Lill

Bauch Kurt, Jakob Adriaens Backer, ein Rembrandtschüler aus Friesland. (120 Seiten, 44 Tafeln.) Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1925. 4⁰. M. 22.—.

Als 5. Band der Groteschen Sammlung von Monographien zur Kunstgeschichte ist hiermit die Heimat, die Zeit, das Leben, das Werk, die Schulung und Schule eines Meisters behandelt, der bisher zu wenig beachtet worden ist, obwohl er in der Entwicklung der holländischen Kunst, speziell des Porträts, eine große Rolle gespielt hat. Daß er im Untertitel als Rembrandtschüler bezeichnet ist, soll wohl auf den ersten Blick den Laien für den Meister gewinnen, wird auch allgemein angenommen, in Wirklichkeit war Backer mehr als ein Schüler Rembrandts, ein Meister, der neben ihm, wenn auch stark von ihm beeinflußt, die Wege seiner Kunst gegangen ist. Selten haben sich bei einem anderen Maler die Familien-, Lebens- und Zeitverhältnisse entscheidender zum Ausdruck gebracht als bei ihm. Er entstammt einer flämischen Emigranten-Familie und wurde 1608 in Haerlingen in Friesland geboren und starb 1651 in Amsterdam. Er hatte die Kunst geerbt und wird wohl Mennonite gewesen sein, weil er in Leeuwarden, der Hauptstadt Frieslands, zu dem Haupte der dortigen Mennonitengemeinde in die Lehre geschickt worden ist. Dieser war Lambert Jakobsz. Schon mit 25 Jahren war er ein vollendeter Meister, aber er hörte niemals auf, weiterzulernen. Wenn er auch nicht als Schüler des Friesen Wybrandt de Geest genannt ist, zeigt seine Kunst doch so stark dessen Einflüsse, daß persönliches Einwirken angenommen werden muß. Daneben läßt sich immer wieder die Kunst des Rubens erkennen, mit welchem ihn wohl der Lehrer zuerst bekannt gemacht hat. 1633 wird Backer in Holland ansässig, lebt dort neben Rembrandt, der durch Saskia ein Schwager von Wybrandt de Geest gewesen ist. Er muß zeitweise in seiner unmittelbaren Nähe, wahrscheinlich in seiner Werkstatt gearbeitet haben, wie namentlich das Bild der Elisabeth Bas in Amsterdam verrät. Daß Backer der Kunst Rembrandts nahegekommen ist, verrät sein Porträt des Johannes Uyttenbogaert in der Remonstrantenkirche zu Amsterdam, Aber wie er alle bisherigen Einflüsse selbständig und nicht sklavisch verarbeitet hatte, so tat er dies jetzt mit denen Rembrandts. Das bekannte Bild der Korporalschaft des Capitaire C. de Graef liefert vielleicht den besten Beweis hierfür, eines der besten Bilder des Meisters, das neben dem gleichzeitigen Nachtwache-Bilde Rembrandts im Saale der Kloveniersdoelen in Amsterdam aufgehängt wurde. Backer hat auf die Entwicklung des Holländer-Porträts einen bestimmenden Einfluß ausgeübt, wie wir wieder an einem Werke deutlich sehen können, dem Bildnis der Regenten des Nieuwezijds-Huiszittenhuis, und sein Einfluß ließe sich sogar noch in der Kunst der französischen Rokokomaler in etwas nachweisen. Daß er eine Reihe von Schülern herangebildet hat, liegt bei dem Wandel seiner Kunst und dem Rufe seines Könnens auf der Hand; aber wie seine eigene Schulung nicht so sehr durch das Diktat des Meisters, als durch den Verkehr mit anderen Künstlern erfolgt ist, läßt sich ein solches auch bei seinen Schülern konstatieren. Mehr durch seinen Einfluß, als durch seine Unterweisung hat er solche herangezogen. Bauch ist mit großem Fleiße all dem nachgegangen und hat uns von dem Meister ein möglichst klares Bild gegeben. Er hat so dem Mann die gebührende Stellung in der Kunstgeschichte angewiesen, welche er einst in der Kunst eingenommen hat; sie ist ersichtlich aus der Gedenkmusik zu seinem Begräbnis und aus der Kritik, welche Philipp Angelo 1641, also noch zu seinen Lebzeiten gefällt hat, der ihn mit nur drei anderen ganz besonders heraushebt. Daß er nebenbei auch dem Rahmen dieser Kunst ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt, ist ein zweites Verdienst des Autors, das wir im zweiten Kapitel »Die Kunst in Friesland« lesen können. Am Schlusse stellt er alle Werke des Lehrers Lambert Jakobsz zusammen und gibt dann einen geschlossenen Katalog der bisher bekannten Arbeiten Backers. Schade, daß nicht auch die Werke des Wybrandt de Geest ähnlich zusammengestellt worden sind. Von den 239 Gemälden des Jakob Backer und seinen 99 bekannten Handzeichnungen sind 54 auf Tafeln ganz vorzüglich abgebildet. Ebenso finden wir dort einige seiner Radierungen, dann alle seine Porträts und mehrere Werke seines ersten Lehrers, dann des Wybrandt de Geest und von den fünf bedeutenderen Schülern. Schade, daß ein Verzeichnis dieser Abbildungen vergessen wurde, ein sehr reiches Namensverzeichnis ist der wirklich verdienstvollen Arbeit beigegeben. Nur solch gute Monographien können uns allmählich ein wirklich klares Bild der vergangenen Kunst zeigen und der heutigen Kunst Wege zu neuem Schaffen weisen. Es frommt vielmehr das Werden eines Künstlers, als dessen vollendete Kunst zu schauen, namentlich wenn es sich wie hier um einen bedeutenderen Meister handelt.

Dr. W. Hartig

Robert Saitschick, Menschen und Kunst der Renaissance, zweite durchgesehene Auflage. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München, 1925.

Saitschicks Buch, seit zwölf Jahren vergriffen, erscheint erst jetzt in zweiter Auflage. Wegen der durch die Kriegsfolgen geschaffenen Hemmnisse mußte die Neuausgabe solange aufgeschoben werden. Die streng sachliche, stets fesselnde Darstellung der Menschen und der Kunst der italienischen Renaissance hat schon bei dem ersten Erscheinen des Werkes allgemeine Anerkennung gefunden. Den Begriff der Renaissance faßt Saitschick nicht, wie die meisten älteren Schilderer dieser Zeit als eine Wiederbelebung des Altertums auf sondern als eine ungeheure Steigerung des geistigen und künstlerischen Lebens in allen seinen Äußerungen. Es sind Menschen eines ungebrochenen Zeitalters, die hier vor uns hintreten, Petrarca und Boccaccio, beide noch in die frühere Epoche hineinreichend, aber doch schon von dem neuen Geiste erfüllt. Die Künstler der Renaissance, Fra Angelico, der kindlich fromme, schon auf Erden dem Himmel vermählte Mönch, Donatello, der große Charakteristiker in der Plastik, Botticelli, Mantegna, Signorelli und die Künstler der Blütezeit, Leonardo, Michelangelo und Raffael, Correggio, Cellini, die großen Venezianer, dann der Humanismus mit seiner bis auf das Höchste gesteigerten Verfeinerung der Lebenskunst, die Zeit Cosimos des Alten und Lorenzos des Prächtigen, Machiavelli, der Politiker, Savonarola und Giordano Bruno, die Denker und glaubensstarken Bekenner, Ariosto und Tasso als Vertreter der Dichtkunst, sie alle werden mit feinster Einfühlung psychologisch erfaßt und geschildert. Die strenge, fast herbe Sachlichkeit Saitschicks vermeidet alles Spielen mit Gedanken, alles Geistreichseinwollen, selbst die innere Leidenschaft tritt zurück um der Objektivität willen, und eine

möglichst knappe, prägnante Darstellung wird angestrebt. Die erste Auflage enthielt noch einen zwar keineswegs vollständigen, jedoch sehr nützlichen bibliographischen Versuch, der jetzt leider entfernt worden ist, weil eine bestimmte Bogenzahl nicht überschritten werden durfte; im übrigen beschränken sich die Verbesserungen gegenüber der ersten Auflage auf den stilistischen Ausdruck und auf größere Prägnanz. Walter Bombe

Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst von D. Dr. Georg Stuhlfauth. Berlin und Leipzig 1925, Walter de Gruyter & Co.

Die Apostelgeschichte verläßt die Gestalt des hl. Petrus bald, um sich ausschließlich dem Völkerapostel zuzuwenden. Der römische Aufenthalt Petri, seine dortigen Kämpfe und sein schließlicher Tod sind uns nur durch außerbiblische Quellen erschlossen. Diese scheinen einst sehr reichlich geflossen zu sein; auch heute noch sind die Petrus-Apokryphen ergiebig. Der monumentale Befund beweist, daß solche verloren gingen. (S. 47, 61). Über die Petrusdarstellungen ist im einzelnen viel geschrieben worden. In Beziehung auf die Verhaftungs- und Hinrichtungszenen kann Stuhlfauth schreiben: »Die noch immer bestehende Mannigfaltigkeit der Auffassung hat, wie mir scheint, ihre Ursache darin, daß man noch nie das Material systematisch zusammengestellt, die einzelnen Darstellungen in der Gesamtheit geprüft und auf Grund dieser Untersuchung gerichtet hat!« (S. 72). Wie er nun hier aus dem Tasten und Raten seiner Vorgänger heraus zu gesicherten Ergebnissen kommt, so bedeutet seine Studie auch sonst wiederholt das letzte und entscheidende Wort in strittigen Fragen. Ganz besonders gilt dies Wilpert, Wittig und Heisenberg gegenüber in der Erklärung der Petri Verleugnungsszene. Es ist gar nicht abzusehen, warum der katholische Standort eines Forschers Schwierigkeiten in den häufigen Wiedergaben der tiefsten Schmach des Apostelfürsten finden sollte. Der politische Mensch mag sich bemühen, seine Helden gern von Schuld und Fehler reinzuwaschen. Der religiöse, dem auch die Heiligen nichts als Zeugen für die Gnadenmacht Gottes sind, nimmt gerne Anlaß, Christus den Retter auch in den Schwächen der Werkzeuge zu lobpreisen. Hervorzuheben ist die vornehme Art dieser Auseinandersetzungen. Wenn aber Stuhlfauth am Schlusse schreibt: »Ausgetobt hatte der Petrusrausch, vom Standpunkt der Kunstgeschichte gesprochen, in dem Augenblick, wo es gelungen war, den großen Rivalen des Petrus, seinen Mitapostel Paulus, aus seiner Ehrenposition an der Seite zu verdrängen...«, so scheint er mir an dieser Stelle selbst seine Nüchternheit aufgegeben zu haben und in den Fehler seiner Gegner verfallen zu sein, die mehr beweisen wollen, als die Monumente erlauben. Hat man denn einen Rausch zu einem bestimmten Zwecke? Dr. P. Dörfler

Germania Sacra. Augsburg, Dr. Benno Filser 1925.

In dieser 1922 begonnenen Reihenfolge, in deren Unterabteilung seit 1925 auch die Rhenania sacra erscheint, sind 1925 zwei weitere Bände herausgekommen. Der ursprüngliche Plan ist beibehalten. Der Text behandelt in zwei Abschnitten zunächst die äußere und innere Geschichte des Klosters und dann speziell die Bau- und Kunstgeschichte und bringt im dritten die Reihenfolge der Hausvorsteher und eine ausführliche Literaturangabe. Die Tafelbilder suchen ein möglichst klares Bild der Vergangenheit und der Gegenwart zu ermöglichen. Es ist für die Erforschung unserer deutschen Heimat unerläßlich, daß zunächst die einzelnen Orte für sich behandelt werden, nur so läßt sich schließlich ein möglichst klares, lückenloses Gesamtbild erzielen. In der Kunstentwicklung unserer Lande haben die Kirchen und Klöster immer einen entscheidenden Faktor gebildet, im Mittelalter ist ja von ihnen die Kunst überhaupt ausgegangen. Darum müssen in der Germania Sacra die einzelnen Kirchen und Klöster in übersichtlichen speziellen Arbeiten erschlossen werden. Diese sind zunächst populär gemacht, aber auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut, und durch die ausführlichen Literatur- und Quellennachweise haben sie auch für die Wissenschaft ihren Wert. Es ist unglaublich, wie wenig die weite Welt bisher selbst von jenen Klöstern gewußt hat, welche einst entscheidend in die Geschichte unserer Kunst und unseres ganzen Volkes eingegriffen haben.

Das Kloster U. L. Frauen in Magdeburg, bearbeitet von Dr. Karl Weidel in Verbindung mit Dr. Hans Kunze. 123 S. Text und 122 Abb. im Texte und auf 47 Tafeln.

Das Stift hatte für die Christianisierung und die Kultur des Ostelbegebietes eine hervorragende Bedeutung. Zuerst hatte es der Kaiser Otto I. vor den Toren der Stadt als Hospital errichtet, 1018 der Erzbischof Gero in ein Kollegiatstift verwandelt und in die Stadt übertragen. 1129 gelang es dem hl. Norbert, in dieses Haus seine geistlichen Söhne, die Prämonstratenser zu bringen und so hier dem Orden in Deutschland einen festen Stützpunkt zu geben. Von hier aus haben dann diese Chorherren ihre genügsam bekannte Tätigkeit im Norden und Osten in Angriff genommen und erfolgreich durchgeführt. Wohl ist erst 1920 zum 900 jährigen Jubiläum des Hauses eine Festschrift über dieses Kloster erschienen. Aber dieselbe ist weniger bekannt geworden und der vorliegende Band bringt außerdem eine Neugestaltung der Geschichte und eine Lösung einer Reihe von bisherigen baugeschichtlichen Problemen, schade daß die Propstreihe nicht in der bisherigen Art, mit den nötigen urkundlichen Belegen und die Wiedergabe der Inschriften überhaupt nicht gebracht worden ist. Auch die Angabe der Quellen fehlt, doch die ziemlich umfangreiche Literaturangabe ist beigegeben. Als Wappen fungierte nach alten Abbildungen das Klostersiegel mit dem Bilde U. L. Frau. Die Abbildungen sind zahlreicher als in allen bisherigen Bänden und sie lassen uns die kunstgeschichtliche Bedeutung des Stiftes im guten Lichte erscheinen. Recht dankbar wären wir auch für eine ausführlichere Beschriftung derselben gewesen, sie hätte manche Bezeichnung näher erklären können, welche so vielen ein Rätsel sein mag, z. B. die Bezeichnung Tonsur für Brunnenhaus, und sie hätte vor allem die genaue Datierung der einzelnen Objekte bringen sollen, welche so erst aus dem Texte gesucht werden muß.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München



LORENZO BERNINI

GRABMAL VON PAPST URBAN VIII.
IN DER PETERSKIRCHE ZU ROM



FERDINAND SEEBOECK: VIII. STATION: CHRISTUS UND DIE FRAUEN
KREUZWEG FÜR BISCHOF SCHREMBS IN CLEVELAND (OHIO)

FERDINAND SEEBOECK

Von CURT BAUER

Ferdinand Seeboeck ist heute 61 Jahre alt. Aber er blickt auf ein reiches Schaffen zurück, ohne in seiner Tatkraft ermüdet zu sein. Der tiefe Idealismus, der sich seiner Formensprache aufprägt, ist ungebrochen durch so manchen menschlichen Schmerz, so manche Enttäuschung gegangen. Seine Kunst blieb jung in Alter und Not. Als er — einer der ersten — nach dem Kriege wieder Rom aufsuchte, fand er sein Haus beschlagnahmt, sein Atelier verwüstet. Es gelang ihm jedoch in hartnäckigem Kampfe, sein ehemaliges Heim wieder zu gewinnen, sich unter schweren Opfern wohnlich darin einzurichten. Damals klopfte die bitterste Not an seine Tür. Das ganze bei seiner Flucht nach Deutschland gerettete Geld war durch die Inflation verlorengegangen. Noch während des Krieges hatte er einen Auftrag erhalten, für die Großlichterfelder Kirche einen Kreuzweg in Bronze zu arbeiten. Schon waren drei Stationen in Gips fertig, da mußte der Auftrag wegen Geldmangel zurückgezogen werden. Das war der Höhepunkt der Not, die den Meister damals zum äußersten Darben brachte. Aber gerade in dieser größten Not schickte die Vorsehung Hilfe. Die Überbringerin des Absagebriefes aus Großlichterfelde machte in Rom die Bekanntschaft des Bischofs Schrembs aus Cleveland und erzählte ihm vom Schicksal der Kreuzwegstationen. Er kam und fand daran soviel Gefallen, daß er sie in Bronze für Amerika bestellte. Seeboeck war mit einem Schlag aus aller Bedrängnis und konnte sich zwei Jahre lang ganz dieser Arbeit widmen.

Unter den wenigen Bildhauern deutscher Herkunft in Rom nahm Ferdinand Seeboeck bereits vor dem Kriege die erste Stelle ein. Er war 1864 in Wien geboren worden und schon mit 16 Jahren in die dortige Akademie eingetreten, wo er bald eine goldene Medaille für Studienarbeiten und zwei akademische Preise erhielt. Damals bereits fesselte ihn die Antike, ihre klaren durchgeistigten Formen. Der von ihr ausgehende Anstoß hat durch das ganze Lebenswerk des Künstlers nachgewirkt. Eine Vertiefung ins Psycho-



FERDINAND SEEBOECK: PROF. REINERS VON DER UNIVERSITÄT PHILADELPHIA U. S. A.

logisch-Individuelle erfuhr seine Kunst durch einen Aufenthalt in Florenz, wo er sich dem Studium der Renaissance und insbesondere Donatellos hingab. Namentlich fühlte er sein Kunstschaffen durch ein mehrmonatliches Studium im dortigen Atelier Adolf Hildebrands bereichert. Der Florentiner Aufenthalt kam besonders Seeboecks Porträtkunst zugute, der er den größten Teil seines Lebenswerkes gewidmet hat. Eine große Reihe bedeutender Persönlichkeiten auf allen Gebieten, Fürstlichkeiten, Diplomaten, Geistliche und Künstler und Gelehrte sind von ihm im Bilde festgehalten. Da der Künstler sich die feinsten Traditionen zu eigen gemacht hatte und sich nirgend im Kampfe mit der Technik befand, so konnte er seine ganze Aufmerksamkeit dem seelischen Ausdruck zuwenden. Seine Bildnisse geben die Dargestellten in äußerster objektiver Durchgeistigung wieder, denn Seeboeck versteht es wie nur wenige, bis zur völligen Selbstvergessenheit in die Seele seines Modells zu tauchen und diese klar durch das spröde Material schimmern zu lassen. Daher kommt es dort zu den stärksten Leistungen, wo das Objekt seiner scharfen Beobachtungsgabe die charakteristischsten Anhaltspunkte liefert, wie in den Porträtbüsten des Grafen Schack für die Münchener Schack-Galerie, Papst Pius X. für die vatikanische Pinakothek, Großherzog Friedrich von Baden mit seiner Gemahlin, Friedrich Paulsen, Domkapitular Schnütgen, Professor Reiners aus Philadelphia, Ministerialdirektor Althoff und in vielen andern.

Entscheidend für Seeboeck war seine dauernde Ansiedlung in Rom, die ihm der Londoner Großindustrielle und Kunstmäzen Dr. Ludwig Mond im Jahre 1890 durch ein Stipendium ermöglichte. Damit erfüllte sich die seit frühester Jugend gehegte Sehnsucht des Künstlers; hier konnte er die Antike an ihrer Quelle studieren. Hier jedoch sollte ihn auch der größte Schmerz seines Lebens treffen, der ihn selbst auf lange Zeit der Kunst abtrünnig machte. Drei Wochen vor der geplanten Hochzeit starb seine Braut, ein junges 18jähriges Mädchen aus Elbing. Der schwermütigen Gemütsart Seeboecks ging das so nahe, daß er nur noch in der Musik Trost fand, bis ihn die Herzogin von Sasso-Ruffo, die von seinem Zustande Kenntnis erhalten hatte, durch fortwährenden Zuspruch wieder zu erneutem Schaffen anregte. Das Leid hatte verfeinernd auf seine seelischen Kräfte eingewirkt, deren gesteigerter Rhythmus sich nun auch in seiner Kunst auswirkte. Indem er am Leben resignierte, konnte er sich mit ganzer Selbstverleugnung der Kunst hingeben. Sein Schaffen wurde reif und abgeklärt.



FERDINAND SEEBOECK
OBERST REPOND DER PÄPSTLICHEN SCHWEIZERGARDE

Obwohl Seeboeck sich zunächst als Porträtist betätigte, hat er doch später auch auf monumentalem Gebiet bedeutende Erfolge errungen. Im Jahre 1912 wurde von ihm der schöne Brunnen für den Neustädter Markt in Hildesheim vollendet, in dem der auf klassischem Boden geschulte Bildhauer es vortrefflich verstand, der gotischen Stimmung gerecht zu werden. Er erwählte als Motiv die mittelalterliche Sage von dem Nachtwächter, dem auf jenem Platze Geisterkatzen begegneten und schuf ein Kunstwerk, das aus fernen Zeiten herausgewachsen erscheint und sich vortrefflich der Umgebung einfügt. Um so mehr zu bedauern ist es, daß der Entwurf Seeboecks einer überaus anmutigen Markgrafenstatue für den Andreasplatz in derselben Stadt infolge der wirtschaftlichen Notlage noch nicht zur Ausführung gelangen konnte.

Im Jahre 1912 entstand auch die überlebensgroße Marmorgruppe der Pietà für die Pfarrkirche in Lankwitz bei Berlin. Daneben schuf Seeboeck wieder eine Reihe hervorragender Porträtbüsten. Nachdem der Krieg die fruchtbare Tätigkeit des mittlerweile zu Ruf gelangten Meisters brachgelegt hatte, gingen dann vom Jahre 1920 ab neue Aufträge ein. Zunächst die bereits erwähnten Kreuzstationen, in denen sich Seeboecks reifes



FERDINAND SEEBOECK: DOMKAPITULAR SCHNÜTGEN-KÖLN

antikes Formgefühl mit feinem religiösen Empfinden verbindet, ferner ein Porträtrelief Pius XI. in Bronze für Amerika, die Büsten des verstorbenen Gründers des Salvatorianer-Ordens, des Bischofs von Cleveland Rev. Schrembs, des Bischofs von Detroit Rev. Gallagher und schließlich wurde in demselben Jahre noch das von Seeboeck modellierte und ausgeführte Denkmal des verstorbenen italienischen Schatzministers Tangorra in seiner Vaterstadt Venosa enthüllt. Die letzte Periode seines Schaffens hat Seeboecks Fähigkeiten namentlich nach der monumentalen Seite hin entwickelt. Sein Stil ist zur äußersten Einfachheit und Reinheit gediehen, indem er, ohne sich von der gegebenen Form zu lösen, die tiefste innere Durchgeistigung erreichte.

ÜBER DIE KÜNSTLERISCHE ARBEITSWEISE DES 18. JAHRHUNDERTS

Von JOSEF MORPER

Die deutsche kunstgeschichtliche Forschung hat in den letzten Jahren ihren wissenschaftlichen Interessen eine neue Richtung gegeben. Sie heftet ihre Aufmerksamkeit nicht mehr ausschließlich auf das Schöpfungsresultat und gewinnt ihre Erkenntnisse nicht mehr aus der formalen Betrachtung dieses Endzustandes allein, sie will vielmehr wissen, wie es zu diesem Resultat gekommen ist, was für Entwurfsreihen der endgültigen Formulierung vorausgegangen sind, welche Hemmungen oder Förderungen ein Gedanke bis



FERDINAND SEEBOECK: FRANZ M. VON KREUZ JORDAN, STIFTER DER SALVATORIANER

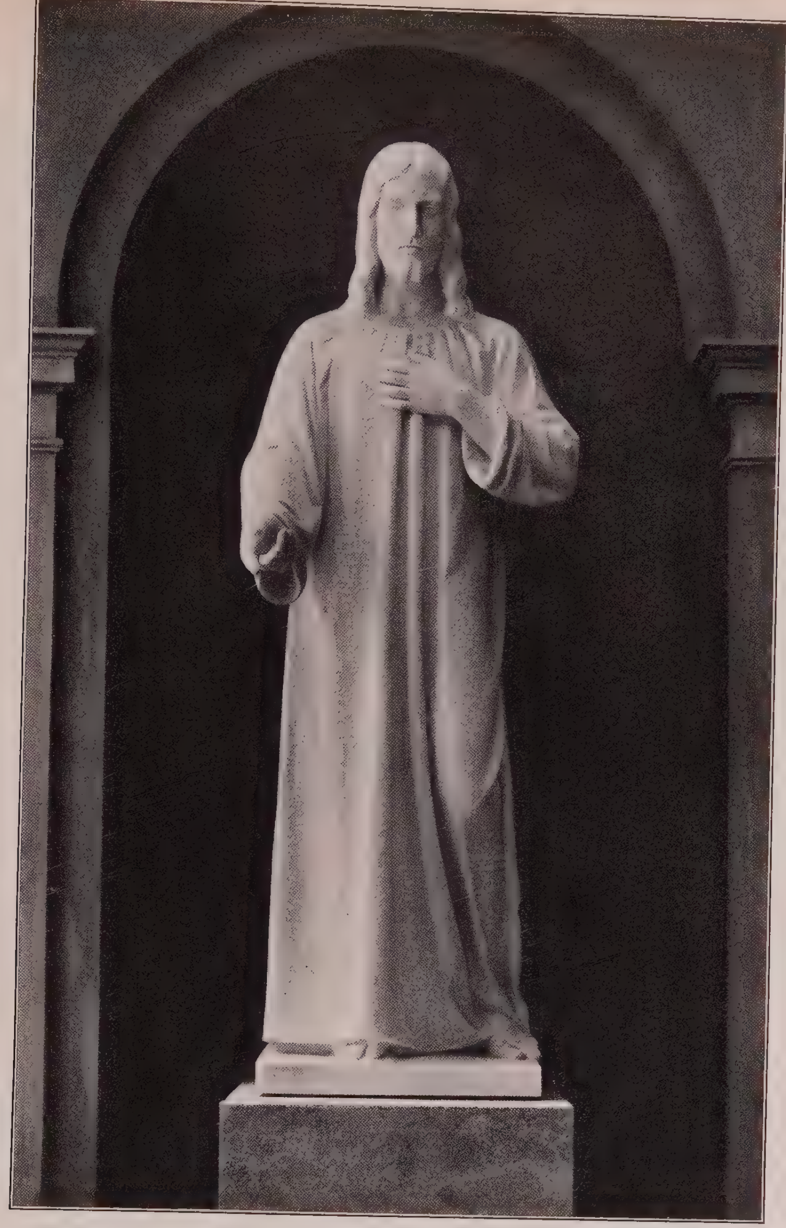
zu seinem letzten Schliff begegnet ist und so fort: Mit anderen Worten, die Absicht der Kunstgeschichte geht jetzt mehr auf ein Begreifen des künstlerischen Schöpfungsvorgangs, sie ist in einem strengeren Sinne als je zuvor werkentstehungsgeschichtlich orientiert. Nähert sie sich damit von einem anderen Orte als die Philosophie der metaphysischen Frage, wie Kunst überhaupt möglich sei, so führt die folgerichtige Beschreibung dieses Weges aber auch zu einer Einsicht in die Arbeitsweise selbst. Hierin ist besonders die jüngere deutsche Barockforschung, sofern sie sich einem ausgebreiteten Quellenstudium hingegeben hatte, merklich vorwärts gekommen. Sie hat erkannt, daß das für die Bauarbeit des 18. Jahrhunderts bisher als Geltungsnorm angenommene einzelkünstlerische Arbeitssystem objektiv nicht haltbar ist, daß vielmehr damals besonders in den fränkisch-rheinischen Ländern sammelkünstlerische Arbeitsweisen von den Bauschaffenden betätigt wurden. Wenn also bisher ein wichtiges Bauwerk in die Werkreihe dieses oder jenes Architekten eingefügt und somit ihm das alleinige Verdienst an der schöpferischen Leistung zugesprochen wurde, so zeigt nun die sorgfältige, vielfach erstmalig vorgenommene Durchmusterung des vorhandenen Plan- und Bauaktenmaterials in Wahrheit meist eine Schöpfermehrheit am Werk und den ganzen Fall tatsächlich viel verwickelter als der Fernerstehende ursprünglich ahnen konnte. Die 1795 von den Franzosen zerstörte Mainzer Favorite, einst Deutschlands schönste Gartenanlage, wird im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler als die Schöpfung des großen Schönborn-Architekten Maximilian von Welsch ausgegeben. Doch sind an seiner Planungsgeschichte, wie neuerdings sich erwiesen, in hohem Maße der Bauherr Lothar Franz von Schönborn und der dilettierende

Architekt Christoph Philipp von Erthal beteiligt und für die großartigen, im System auch bei nachmaligen Veränderungen in der Rokokozeit festgehaltenen Gartenanlagen sind eingeforderte Risse französischer Architekten maßgebend gewesen. Die Wallfahrtskirche zu Gößweinstein in Oberfranken, um auch ein Beispiel aus der kirchlichen Baukunst zu bringen, ist im gleichen Handbuch als ein Werk Balthasar Neumanns aufgeführt. Ein Blick in die Bauakten zeigt aber, in wie durchaus schöpferischer Weise auch ihr Bauherr, der Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn, an ihrer Entstehung teilhatte und daß der Innenschmuck vom Weihwasserbecken bis zum Hochaltar großenteils auf die Entwürfe und Angaben Michael Küchels, mit Neumann zusammen des Schöpfers des wundervoll malerischen Bamberger Rathauses, zurückzuführen ist. Dies lehrt nun freilich erst die Bauführungsgeschichte. Ihr voraus aber geht eine mehrjährige, in allen Teilen nicht ganz durchsichtige Planungsgeschichte, an der Johann Dinzenhofer und Maximilian von Welsch, der Erlanger Baumeister Wenzeslaus Berner und der Mainzer Architekt Anselm Freiherr von Ritter zu Grünstein beteiligt waren und deren Planvorschläge dann 1729 von Balthasar Neumann selbstverständlich auch bearbeitet wurden. Ein solcher Sammelbetrieb im architektonischen Schaffen des 18. Jahrhunderts bietet aber dem Verständnis des modernen, bewußt individualistisch eingestellten Menschen, der in jeder Leistung immer nur das Persönliche zu finden sucht, sehr fühlbare Schwierigkeiten und macht daher notwendig, sich einmal über die Gründe desselben aufzuklären.



FERDINAND SEEBOECK: ENTWURF FÜR DIE MAIGRAFENSTATUE AUF DEM ANDREASPLATZ IN HILDESHEIM

In ihrem tiefsten Grunde ist jede kollektivistische Tätigkeit eine Auswirkung jenes allgemeinen naturgesetzlichen Prinzips der gegenseitigen Hilfe oder philosophisch gesprochen, die Verwirklichung eines den Vernunftwesen ursprünglich einwohnenden konstruktiven Ideals. Wenn also die kollektivistische Tendenz schon im Wesen des damaligen Künstlermenschen vorhanden war (weil sie ja gemäß unserer These jedem Vernunftwesen immanent ist), so ist sie doch erst durch die Entwicklung, die die deutsche Kulturwelt damals eingeschlagen hat, zu bewußter Geltung gelangt. Indem der Staat die Richtung auf das Absolutistische nahm, alle individuelle Handlung öffentlicher Observanz von dem Verhältnis zur autoritären, im Herrscher personifizierten Staatsmacht bestimmt zu werden begann, mußte naturnotwendigerweise der Renaissance-Individualismus an allgemeiner Geltung einbüßen zugunsten neuer sozialer Forderungen, die sich aus der Umstellung des Verhältnisses von Staat und Mensch von selbst ergaben. Ein solcher Wandel hat zur äußeren Folge, daß sich die Macht und der Reichtum beim Träger der absolutistischen Gewalt und der um ihn erstehenden neuen Hofaristokratie versammelt und von hier aus der Kunst- und Wirtschaftsbetrieb seine eigentliche Antriebskraft empfängt. Baukünstler waren also, wollten sie Gelegenheit haben, ihr Können an großen Bauunternehmungen zu betätigen, aufgefordert, in die Dienste eines dieser absolutistischen Fürsten — denn ja sie und die



FERDINAND SEEBOECK: »ICH BIN DAS HEIL DER WELT«
IM KLOSTER DER SALVATORIANER IN ROM

absolutistisch gesinnten Würdenträger der Kirche waren die Hauptauftraggeber — einzutreten. Dieser Eintritt bedeutete aber für den Künstler, der meist aus gesellschaftlich niederer Klasse kam, die Begebung in den fürstlichen Willen, d. h. der Künstler trat zum Fürsten in ein (je nach seiner Qualifikation) mehr oder minder starkes Abhängigkeitsverhältnis. Hegte nun der Fürst größere Bauambitionen, so konnte bei dem so ganz persönlichen Verhältnis der Bauherren zu ihren Bauunternehmungen, der Architekturkenntnis, die als ein Bildungserfordernis der damaligen feineren Welt angesehen wurde, und der Auffassung der Kunst als etwas Objektivem eine Geltendmachung besonderer Bauherrnwünsche, ja schöpferischer Mitarbeit am eigenen Werk gar nicht ausbleiben. Es ergab sich sonach aus diesen eigentümlichen Verhältnissen heraus zunächst von selbst ein Dualismus der Konzeptionsarbeit, als deren Komponenten der Bauherr und sein Privatarchitekt erscheinen. Da aber einerseits die Fachkenntnis des Bauherrnfürsten



FERDINAND SEEBOECK
KATZENBRUNNEN IN HILDESHEIM

bei der Vielfältigkeit regentlicher Interessen keine absolute war, also auch das Zutrauen zu ihr kein konstantes sein konnte, andererseits aber der Bauherrfürst, weil er in der Architektur eine Garantie gegenwärtigen und künftigen Ruhmes sah und er mit seinen Bauleistungen in die internationale Konkurrenz treten wollte, die Verpflichtung zu qualitativ höchsten Leistungen hatte, so war ihm innerlich aufgegeben, zur Erreichung dieser Ziele sich jener Mittel und Wege zu bedienen, die ihm die Erfüllung am sichersten zu gewährleisten schienen. Baukonkurrenzen wurden demnach ausgeschrieben, die Urteile berühmter in- und ausländischer Architekten eingeholt und für die Bauarbeit selbst Sachverständige von überall herangezogen. Den Privatarchitekt schickte man auf Reisen in die Hauptbauzentren Europas, um von dem Stilfortschritt die unmittelbarste Anschauung zu erlangen. Die fürstliche Bibliothek füllte sich mit den neuesten Architekturwerken und Planaufnahmen eben fertig gewordener oder in der Bauarbeit begriffener Bauten anderer Souveräne und aus diesem Plan- und Bildervorrat verwertete man die besten und brauchbarsten Ideen für die eigene Arbeit gemäß der Auffassung, daß aus tausend guten ein neues Besseres sich schaffen lassen müsse. So wuchs aus der anfänglichen Zweiheit der schöpferischen Entwurfsarbeit mit Notwendigkeit ein Kollektivismus heraus. An der schöpferischen Leistung hatten nun nicht mehr ausschließlich der Bauherr und sein Privatarchitekt, sondern eine Mehrheit von Schöpfern teil. Wenn nun aber bei der Konzeption eines Bauwerkes eine Vielheit von Schöpfern tätig war, wie kam es dann, daß das fertige Bauprodukt, trotzdem es die Leistung einer Vielheit darstellt, dennoch zu etwas durchaus Einheitlichem gestempelt war. Die Gründe dafür sind zunächst innerer Art. Der Künstlermensch von damals trug das Bewußtsein der vollendeten Einheit seiner Formanschauung in sich. Dies aber erlaubte eine Schaffenssouveränität, die auch Formerzeugnisse anderer Welten und Völker in der Esse der eigenen Formanschauung für ihre besonderen Zwecke zurechtzuschmieden vermag, und eine Arbeitsgeschmeidigkeit, wie sie der einheitslose und zersplitterte Mensch niemals erreichen kann. Das ihm immanente Stilgefühl traf sich mit dem Allgemeinen und knüpfte so die Künstler in stärkster Weise zu einer ideellen Einheit zusammen. Schadlos und ohne die Gefahr der Selbstaufgabe konnte daher auch das vom anderen Geschaffene in die eigene Welt aufgenommen werden, da die innere Kraft meist so groß war, das Fremde sogleich zum Besitz zu erheben und, was noch wertvoller ist, vollendeter weiter zu bilden. Sodann aber war die Einheit (und damit streifen wir den äußeren Grund) garantiert durch die Person des Bauherrn selber. Im Bauherrn schoß alles vielfältig Schöpferische zusammen. Die letzte Entscheidung kam ihm zu, lag also in den Händen einer einzigen Persönlichkeit. So kommt dem Bauherrnfürsten des 18. Jahrhunderts eine einzigartige, in nichts zu vergleichende Stellung zu. Wie er im Staate der Höchste ist, so ist auch in der Kunst dem Stoffe wie dem Geiste nach alles unter seine Botmäßigkeit gebracht.

Es ist schon oben gesagt worden, daß der architektonische Kollektivismus besonders in den fränkisch-rheinischen Ländern im Schwange gewesen ist. Dort hatte sich aber auch am Anfang des 18. Jahrhunderts das Ideal vom fürstlichen Bauherrn in den großen

Persönlichkeiten des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, der zugleich Bamberger Fürstbischof war und des Reichsvizekanzlers Friedrich Karl von Schönborn, nachmaligen Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg, realisiert. Im Besitze einer ausgezeichneten Bildung, die an bedeutenden Hochschulen erworben und durch große Reisen in Europa vervollständigt wurde, selbst Künstler durch und durch, waren diese beiden einem Bauenthusiasmus ergeben, der schon ans Dämonische grenzt. Ihnen standen für ihre Bauabsichten vorzügliche Architekten wie der zu Kronach geborene Maximilian von Welsch, der Wiener Lukas von Hildebrandt und die aus Prag gekommenen Johann Leonhard und Johann Dinzenhofer zur Verfügung und die Freundschaft, die sie mit bedeutenden französischen und italienischen Architekten unterhielten, ist ihrer ungeheuren Bautätigkeit oft von Nutzen geworden. Prüft man aber das in Fülle aus dieser Zeit vorhandene Bauaktenmaterial, so zeigt sich gar bald, daß neben den genannten Architekten eine besondere Kategorie von Architekten im Schönbornschen Bauwesen tätig gewesen ist. Sie rekrutierte sich aus dem Adel und hatte eine französische Architekturschulung hinter sich. Denn während die aus der bürgerlichen Atmosphäre kommenden Architekten, wie Johann Christein, Maximilian von Welsch und Johann Dinzenhofer, in ihren Lehr- und Wanderjahren nach Italien gezogen waren und von der römischen Architektur und besonders von der großartigen, für die deutsche Kunstentwicklung äußerst wertvoll gewesenen Raumkultur Oberitaliens entscheidende Eindrücke empfangen hatten, waren die baustudierenden Adelssöhne nach Frankreich an den Hof des Sonnenkönigs gezogen. Zunächst mag wohl den Antrieb dazu ein pädagogisches Zweckbewußtsein gegeben haben: Um der Selbstformung willen suchten die jungen Adeligen damals Frankreich auf, weil sie sich dort jenen Schliff und jene Politur des Umgangs, jenen vollendeten Gebrauch der französischen Sprache erwerben wollten, die damals das Entzücken und den Gegenstand der Nacheiferung der europäischen Hofwelt bildeten. Aber da Kunstübung und Pflege als ein Haupterfordernis in die Kavaliererziehung eingegangen war und die jungen Adeligen wohl Neigung zur Kunst in sich verspürten, so warfen sie sich auf das Studium der Architektur und trieben es um so leidenschaftlicher, als die damals allgemein gewordene Baubegeisterung die vorteilhaftesten Chancen eröffnete. Für die Bauinteressen der Adeligen bot sich aber gerade im Frankreich Ludwig des XIV., das trotz der vielen Kriege eine unglaublich intensive Bautätigkeit entfaltete und zur Lösung ihrer Aufgaben eine Reihe ganz ungewöhnlich tüchtiger Architekten hervorgebracht hatte, alle Gelegenheit und es sollte sogar ihr Aufenthalt in Paris nicht ohne Einfluß auf die süddeutsche Bauentwicklung bleiben. Denn als sie ihre Studien vollendet hatten, nach Deutschland heimgekehrt und in die Dienste absolutistischer Fürsten eingetreten waren, da wurden sie, da die Fürsten sie gar bald zu ihren Bauunternehmungen heranzogen, vermöge ihrer gesellschaftlichen Stellung und ihrer Architekturbildung die Pioniere französischen Baugeschmackes, und in die bisherige Orientiertheit der süddeutschen Architektur nach der italienisch-österreichischen Kunst ward durch sie — in den fränkisch-rheinischen Ländern sind es vor allem drei Brüderpaare gewesen, die beiden Freiherrn von Erthal, die Gebrüder von Ritter zu Grünstein und die in ansbachischen Diensten tätigen von Zocha, ferner der bambergische Oberstallmeister Hans Georg von Rotenhan — eine mit den Jahren immer mehr zunehmende Hinneigung zum westlichen Klassizismus gebracht. Kommt ihnen so in der Entwicklungsgeschichte des süddeutschen Barock eine besondere Rolle zu, so werden sie aber auch für das kulturgeschichtliche Interesse wertvoll und bedeutsam. Denn indem sie in vollendeter Weise den Hofkavalier und den Architekten in sich zu vereinigen wußten, stellen sie sich als die Repräsentanten eines offenbar nur in absolutistisch gerichteten bauproduktiven Zeiten möglich werdenden Gesellschaftstypus dar, für den man, um sein Wesen wortbegrifflich zu fassen, die Bezeichnung »Kavalierarchitekt« gebrauchen möchte. Es ist höchst auffällig, daß das Kavalierarchitektentum eigentlich so recht nur in den fränkisch-rheinischen Ländern aufgekommen ist, während man z. B. in Bayern, das doch auch damals eine gewaltige Baulust durchflammte, diese Erscheinung vergeblich sucht. Aber vielleicht hängt das damit zusammen, daß die fränkische Barockkunst im Gegensatz zur bayerischen im tiefsten Grunde Hofkunst war und daher auch der Mitarbeit der höfischen Kreise, die ja ein besonderes Verhältnis zu ihr haben mußten, nicht entraten konnte.

RÖMISCHE GRABDENKMÄLER DES BAROCK

Von ANGELO LIPINSKY

Die Abbildungen nach Photographien von Anderson

Dem kunstfreudigen Romreisenden bringt der Besuch römischer Barockkirchen stets eine Fülle interessanter Überraschungen, ganz besonders wenn er zum ersten Male die Ewige Stadt betritt und bereits die großen Eindrücke aus den monumentalen Überresten des alten Roms in sich aufgenommen, mit ehrfürchtiger Bewunderung die Entwicklung der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst verfolgt hat und mit staunenden Blicken die prunkenden Kraftleistungen der Renaissance bewunderte.

Auf den Grabmälern aller Zeiten spielt die Darstellung des Verstorbenen selbstverständlich die Hauptrolle. Griechen, Etrusker und Römer haben auf diesen Gebieten Vorbildliches geleistet. Man denke nur an die hervorragenden Denkmäler des Friedhofes von Hagia Triada in Athen, an die Tonplastiken der Etrusker aus Caere, Vulci usw., an die römischen Porträts auf den Gräbern an den antiken Heerstraßen. Meistens wurde der Tote idealisiert dargestellt. Die Idealisierung ergab sich aus der Tatsache, daß der Betreffende meistens erst nach seinem Ableben wiedergegeben wurde. Die fabelhafte Porträtkunst der Römer, besonders zur Zeit der Republik und unter den ersten Kaisern, schuf für die Grabmonumente Köpfe von außerordentlicher Lebenswahrheit. Da viele vornehme Römer die Gräber bereits zu Lebzeiten vorbereiteten, so läßt sich die Lebendigkeit dieser Bildwerke leicht erklären.

Die Grabplatten des Mittelalters zeigen den Verstorbenen in roher Konturzeichnung — später in Flachrelief. Als Vorläuferin der Renaissance gibt die italienische Spätgotik bereits die Figur des Toten auf einem Katafalk unter einem Baldachin liegend wieder. Die Renaissance als neue Geistesströmung lehnt sich an die alte römische Überlieferung, übernimmt die antiken Architekturformen und bildet mit den Gedanken des vorhergehenden Jahrhunderts seine großzügige vornehme Kunst. — Denkmäler wie jene Sixtus IV. und Innocentius VIII. von Pollaiolo, sowie eine große Anzahl anderer Quattrozentisten gehören zu den hervorragendsten dieser Periode. —

Wenn wir uns der Betrachtung römischer Barockdenkmäler hingeben, wie sie zu Hunderten in den Kirchen Roms sich befinden, so müssen wir zunächst einmal klarstellen, worin sich überhaupt diese beiden Kunstäußerungen unterscheiden. Der Gegensatz ist außerordentlich.

Das Grabmal der Renaissance ist ein völlig in sich abgeschlossenes Ganzes. In der frühen Zeit meistens rechteckig begrenzt, später reicher gegliedert, stellt es durchwegs den Toten auf einem Paradebette dar, oft in seinen Ornamenten an klassische Sarkophage erinnernd. Eine große Tafel, meistens unter dem Sarge, oft auch an demselben, trägt in klassischen Schriftzügen die Inschrift. Ein streng architektonisch gegliederter Rahmen bildet den Abschluß, sich überall seiner Umgebung anpassend. Eine spätere Zeit gliedert das Ganze noch reicher, ohne aber aus den strengen Proportionen herauszutreten. Über dem Verstorbenen, in einer Nische, erscheint die Mutter Gottes mit dem segnenden Jesuskinde. In den einrahmenden Pilastern werden Nischen ausgespart, die die Heiligen aufnehmen, die der Verstorbene besonders verehrte, und deren Fürbitte er sich in der Grabschrift anempfiehlt. Das Motiv der Mutter Gottes ist jedoch nicht als ein neuer Gedanke aufzufassen. Es ist vielmehr die Wiederaufnahme einer Sitte des Mittelalters. Einige Gräber der Kosmaten in Rom legen hierfür Zeugnis ab. Nehmen wir nun aber zum Vergleich das Denkmal eines Barockpapstes, so tritt uns der Gegensatz in seiner ganzen Wucht entgegen. Von der großartigen Ruhe, die über den vorher erwähnten Bronzegrabmälern von Pollaiolo herrscht, ist keine Spur mehr vorhanden. Das Barock schafft hierin eine große Wandlung. Wir sehen den Toten nicht mehr als solchen. Der Künstler führt ihn uns vor, wie er als Papst segnet, als Condottiere in seiner Rüstung steckt, als Bischof in einer Nische steht und sich dem Altar zuwendet. Kurz, man versuchte den Dargestellten so lebendig wie nur irgend möglich vorzuführen. Das Barock kannte kein zu Lebzeiten hergestelltes Grabmal. So zeigen die meisten in dieser Zeit geschaffenen Porträts stark idealisierte Charaktere. Die Bewegungen der Figuren werden noch durch die Gesten der Hände unterstützt. Der Romane hat es verstanden, dieses meisterlich zu lösen, und so wird die Gestikulation zu einem der wesentlichsten Faktoren der Barockkunst.



ALESSANDRO ALGARDI: GRABDENKMAL DES PAPSTES LEO XI.
ROM, PETERSKIRCHE



ALESSANDRO ALGARDI: GRABDENKMAL DER FRANGIPANI, ROM, SAN MARCELLO

Ein Buch in der Hand bei Geistlichen, der Feldherrnstab bei den Condottieri vervollständigen das Bild, das uns der Künstler von dem Wesen der verstorbenen Persönlichkeit entwerfen will. Im wahrsten Sinne des Wortes wird das Barock Ausdruckskunst, ohne »Expressionismus« zu werden. — Das reiche ornamentale Beiwerk mit seinen ausladenden Bewegungen gibt diesen Gestalten einen würdigen Rahmen. Die fruchtbare Erfindungsgabe schafft neue Formen des Ornamentes, die mit ihren phantastischen Bewegungen und Schnörkeln unsere Bewunderung immer wieder von neuem erregen. Eine weitere wesentliche Charakterisierung schuf sich die Barockkunst damit, daß sie die Eigenschaften des Materials aufhob, und Stein und Metalle werden nicht mehr um ihrer selbst willen verwendet, sondern man versuchte diese einem untektonischen Gedanken unterzuordnen, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf. Man suchte malerische Effekte, wagte Dinge, die allen Gesetzen der Statik widersprachen. Man malte in Plastik! Flatternde Purpurvorhänge, quellende Marmorwolken, bronzene Sonnenstrahlen gehören zu den oft wiederkehrenden Motiven des Barocks. Aber damit war man auf eine gefährliche Bahn geraten. Man glaubte es sich schuldig zu sein, die neuen Kunsttheorien bis zu den letzten Konsequenzen durchführen zu müssen, und das Resultat hiervon waren dann Spätbarock und Rokoko mit ihren Entgleisungen.

Das krampfhafte Suchen nach neuen Eindrücken — Sensationen — gibt dem Seicento eine gewisse Ähnlichkeit mit unserem Zeitalter. Galt es doch damals in der Literatur wie in der Kunst nach dem Grundsatz zu handeln: CHI NON SA SBALORDIR', VADA ALLA STRIGLIA! Wer es nicht versteht zu verblüffen, der gehe Pferde striegeln! Ein Grundsatz, der in sich eine große Gefahr birgt, und es gab Künstler, wie Legros, die in ihren Arbeiten, wie das Grabmal Gregorius XV. in Sant' Ignazio das Theatralische streifen und hinübergleiten in die Geschmacklosigkeiten der folgenden Stilperioden.

Ein Künstler, der sich von all diesen gefahrvollen Versuchen seiner Zeit fernhielt,



PIERRE LEGROS: GRABDENKMAL DES PAPSTES GREGOR XV.
ROM, SAN IGNAZIO



ALESSANDRO ALGARDI: BISCHOF SANTARELLI
ROM, BAPTISTERIUM VON SAN MARIA MAGGIORE

ist Alessandro Algardi, dem wir das schöne Grabdenkmal Leo XI. in der Peterskirche verdanken. Der kurzen Laufbahn des Papstes, die nur 26 Tage währte, entspricht vollkommen die Darstellung der trauernden Tugenden, die von einigen Kunsthistorikern seinen Schülern zugewiesen werden. Der Papst selber sitzt schwermütig auf seinem Throne, während der einzige ornamentale Schmuck des ganzen Denkmals sich auf wenige Rosen beschränkt, unter denen das Motto SIC FLORUI zu lesen ist, eine sinnvolle Anspielung auf die kurze Dauer seines Pontifikates. Wenn man dieses Denkmal in seiner ganzen stilvollen Einfachheit betrachtet und seinen Zeitgenossen Gianlorenzo Bernini zum Vergleiche heranzieht, dann erscheint Algardi durch den Verzicht auf die malerische Wirkung durch farbige Marmorarten am wenigsten spekulativ.

Hervorragend als Bildnisse interessieren uns ganz besonders diejenigen auf den Grabdenkmälern der Familie Millini in ihrer Familienkapelle in der Kirche Santa Maria del Popolo. Zunächst das Bildnis des gelehrten Kardinals Garcia Millini. Der Geistliche hält ein Gebetbuch in der Hand und blickt zum Altare hinüber, wo nach Absicht des Künstlers das Meßopfer zelebriert gedacht war. Die Feinheit der Arbeit, vor allen Dingen die Darstellung der verschiedenen Gewebe, bei allem Beiwerk doch wieder eine großzügige Linie, zeigen den großen Kontrast mit Bernini. Auch auf diesem Denkmal ist auf jedes



SCHULE LONGHI DES ÄLTEREN: CAMILLO ORSINI
ROM, SAN MARIA DI ARACOELI

polychrome Marmorwerk verzichtet, denn dieser Künstler hatte es nicht nötig, durch farbigen Aufwand Unfähigkeiten zu verdecken. Dem Kardinal gegenüber ruht ein Condottiere: Mario Millini. Es ist nur eine Büste, aber diese allein für sich genommen, verdient eingehend betrachtet zu werden. Der markige Ausdruck des Feldherrn, dem auch eine gewisse Bonhommie nicht fehlte, spricht aus den Augen, die in die Ferne blicken, als wollte der Feldhauptmann immer noch das Schlachtfeld übersehen. Ein fein ziselierter Panzer kontrastiert malerisch mit einem faltigen Reitermantel, der von der Schulter herab um die Brust drapiert ist. Spanischer Spitzbart und wallendes Haupthaar zeigen klar den Geist der Zeit. Man meint einen gemeißelten Velazquez vor sich zu sehen. Die Behandlung des verschiedenen Materials in seinen Eigentümlichkeiten läßt leicht den früheren Beruf des Goldschmiedes erraten. In der Kirche San Marcello al Corso sind die Grabbüsten für die Familie Frangipani eine Meisterleistung der Idealporträtkunst. Diese drei Köpfe könnte man fast die Charaktere nennen. In Santa Maria Maggiore steht das Grab des Odoardo Santarelli, in welchem wir ohne weiteres den reichen Bürger und Großkaufmann erkennen. Ottavio Corsini, das Porträt eines römischen Edelmannes und Geistlichen, in einer ovalen Nische mit ruhiger Architektur, vom Familienwappen gekrönt, steht in der Kirche San Giovanni dei Fiorentini. Weitere Denkmäler von Alessandro Algardi stehen in der Kirche Gesù e Maria am Korso.



FRANCESCO CAVALLINI: GRABDENKMAL DER FAMILIE BOLOGNETTI
ROM, GESÙ E MARIA

Seinen großen Konkurrenten Gianlorenzo Bernini lernen wir in der Peterskirche gleich in drei großen Denkmälern kennen: Alexander VII., Urbanus VIII. und Innocentius X. Das Grabmal Alexanders gehört in jene lange Serie der gesuchten Motive, die nur zu schnell zum Verfall hinüberleiten. In diesem Denkmal wollte Bernini etwas ganz Außerordentliches leisten. War er ja durch zahlreiche Aufträge Alexander VII. verpflichtet (ich erinnere nur an die Ausstattung der Scala Regia im Vatikan). Eine mächtige Stoffmasse aus rotem Alabaster hängt über Pilastern herab, ein hervorkriechendes Skelett rafft dieselbe zusammen, große Falten bildend, und zeigt dem Papst das abgelaufene Stundenglas. In starken aufgeregten Bewegungen wenden sich die Tugenden ihm zu. Ein Gefühl des Unbehagens lastet auf dem Beschauer, der sich lieber dem Betrachten eines anderen Denkmales zuwendet, und zwar jenes Urbanus VIII. Der Großzügigkeit dieses Papstes hatte Bernini sehr viel zu danken. Durfte er doch unter seiner Regierung das Tabernakel und den Altar der Kathedra in der Peterskirche errichten. Das Denkmal Urbanus ist etwas stiller und ruhiger gehalten. Aber auch an diesem fallen viele gewagte Einzelheiten ins Auge. Durch das gegenüberliegende Denkmal Giacomo della Portas, das Paulus III. darstellt, war Bernini gezwungen, sein Temperament zu zügeln. — Papst Urbanus feierlich ernst auf einem einfachen Sockel thronend, hebt die Hand zum Segen empor, auf



BÜSTE DER MARIA COLOMBA VICENTINI, ROM, SAN MARCELLO

dem Haupte die Tiara. Unruhig bewegen sich die Falten des reichen Pontifikalgewandes, während am Fuße des Sockels der Sarkophag steht, an den sich die pathetisch bewegten Gestalten zweier Tugenden lehnen. Anders das Denkmal an Innocentius X. Die vornehme Einfachheit dieses Papstes und das ganze Pontifikat konnten dem Künstler nicht genug Anregung zu einem ruhmredigen Denkmal geben. Der Papst sitzt auf seinem Throne in der üblichen Segensstellung. Eine Kartusche, die den Namen trägt, wird von zwei Tugenden gehalten.

Zu den bedeutendsten Künstlern des Barockgrabdenkmales ist auch Pierre Legros zu rechnen, dessen Kunstrichtung sich schon dem Verfalle dieser Stilperiode nähert. Das Denkmal Gregorius XV. in der Kirche Sant' Ignazio mit seinem theatralischen Pomp ist durch Aufhebung der Materialeigenschaften wohl für diese Art Darstellungen am bezeichnendsten. Diese Marmorfiguren, die in der Luft schweben, spotten aller Gesetze der Schwerkraft. Es ist dabei zu beachten, daß dieses Denkmal ein Dank an den Papst seitens des Jesuitenordens sein sollte, weil er die Haupthelden des Ordens, Ignatius und Franz Xaver, heilig gesprochen hatte und die Gesellschaft alles aufbot, um das Monument so kostbar wie möglich gestalten zu lassen. Hier schweben aus den Draperien aus orientalischem Alabaster geflügelte Genien hervor, die prahlend in die Posaunen stoßen, während der Papst unter dem Baldachin sitzt und den Segen erteilt. Legros' Werk entsprach völlig den

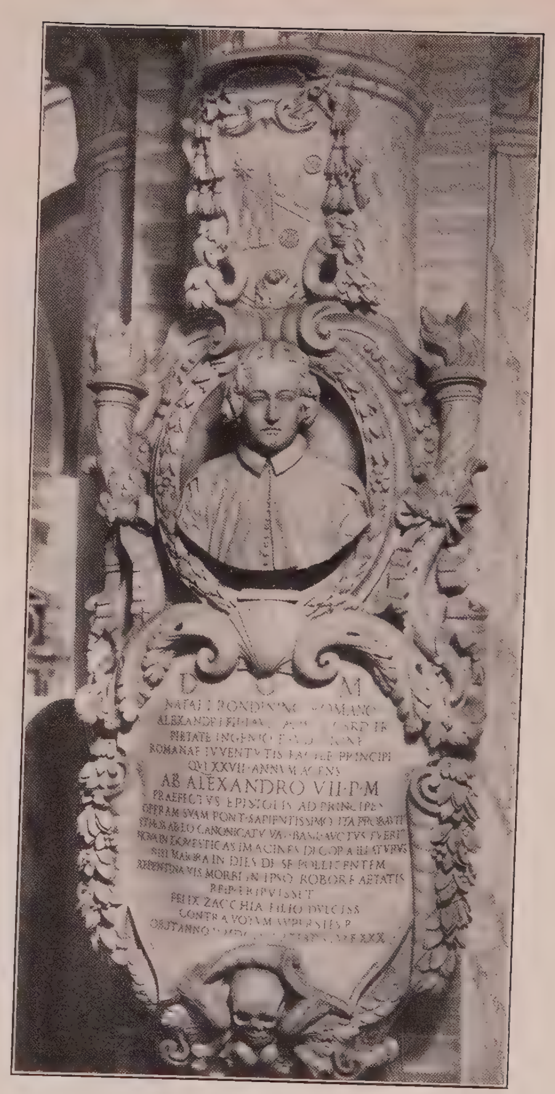


P. MONNOT: GRABDENKMAL DES KARDINALS GARZIO MILLINI
ROM, SAN MARIA DEL POPOLO

FRANCESCO APRILE: GRABDENKMAL DER FAMILIE BOLOGNETTI
ROM, GESÙ E MARIA



POSI-PENNA
GRABDENKMAL DER PRINCIPESSA ODESCOLCHI-CHIGI
ROM, SAN MARIA DEL POPOLO



DOMENICO GUIDI
GRABDENKMAL DES NATALE RONDINI
ROM, SAN MARIA DEL POPOLO

ihm gestellten Aufgaben. Ob er aber auch den Anforderungen der Kunst genügte, ist eine andere Frage. Es ist ein gemeißeltes Gemälde. Auch Bernini dachte seine Plastiken malerisch, wie uns zahlreiche Zeichnungen beweisen. Aber auf dem Gebiete der Plastik sind unüberschreitbare Grenzen gezogen, und oft genug blieben daher diese Arbeiten unvollendet.

Eine genaue exakte Definition über das Barock geben zu wollen, wäre ein genau so fruchtloses Unterfangen, wie die philosophische Definition jener Zeit. Es stellt sich bei näherem Betrachten heraus, daß es nicht ein Barock gibt, sondern daß man von einem römischen, einem neapolitanisch-sizilianischen, einem spanischen, einem deutschen und einem französischen Barock reden muß. Bei all dieser Verschiedenheit gibt es doch eine ganze Serie gemeinsamer Merkmale, die man zusammenfassend ungefähr »gärende Unruhe« nennen könnte. Man suchte immer wieder neue Probleme, versuchte Altem neue Seiten abzugewinnen, man probierte und verlor sich endlich in Kleinlichkeiten, so daß schließlich alle zugeben mußten, in eine Sackgasse geraten zu sein. Es gab nur noch ein Zurück, wollte man nicht immer wieder dieselben Gedanken bis zum Überdrusse bearbeiten. Der neue Weg bedeutete: Rückkehr zur klassischen Kunst.

Der große Wert des Barockzeitalters besteht darin, daß die Künstler danach strebten selbständig zu denken, neue Formen zu schaffen, und man kann es fast verzeihlich finden, wenn sie schließlich auf Geschmacklosigkeiten verfielen. An Originalität hat es ihnen gewiß nicht gemangelt. Die Techniken in allen Zweigen der bildenden Künste erfuhren wertvolle Neuerungen. Aber bei dieser großen Strömung ist es doch eigentümlich, daß man so wenig wirklich erstklassige Meister findet, und daß so viele unter den Künstlern über einen gewissen Durchschnitt nicht hinauskamen, während wir es mit großem Erstaunen in der Hochrenaissance beobachten können, wie die bedeutendsten Meister ihrer Zeit sich in einem scharfen Wettbewerb gegenüberstanden, der ihnen alle Ehre machte. Wahrscheinlich war im Barock die Konkurrenz, die sich nur auf wenige Zentren, im Gegensatz zur vergangenen Epoche konzentrierte zu groß, als daß ein bisher unbekannter Künstler zur Geltung kommen konnte. Diese Überkultur schuf eine Epoche der Übernervosität, und wir können tatsächlich an Hand von Dokumenten feststellen, daß ein großer Teil der damaligen Künstler, ganz besonders Bernini, stark nervenleidend war. — Und so ist es nicht verwunderlich, daß der Barockismus sich bis ins Pathalogische steigern konnte.

Durch die starke Ausdruckskunst des Barocks wird eine heitere Stimmung in die Kirche getragen. Der Gottesdienst wird zu einer Freudigkeit und die Verstorbenen, wenn auch nur in Marmor gegenwärtig, nehmen an den heiligen Handlungen teil.

DIE HIRSAUER TURMSKULPTUREN

Von ANTON MAILLY

Der mächtige Glockenturm der Benediktinerabtei St. Peter und Paul in Hirsau im Schwarzwald, erbaut unter der Leitung des berühmten Abtes Wilhelm um das Jahr 1090, besitzt an drei Seiten in etwa Zweistockwerkhöhe auf einem Gesimsvorsprung eine figurale Friesausschmückung von großer archäologischer Bedeutung.

An der Nordseite sitzt in der Mitte ein bärtiger Mann in Kutte und mit Gürtel, der seine linke Hand auf das Kniegelenk stützt. Über ihm springt ein flacher Wandpfeiler hervor. Ähnliche bärtige Männer in sitzender Stellung befinden sich an der West- und Südseite des Turmes. Die Figur der Südseite stützt auch die linke Hand aufs Knie und hält die rechte empor, während jene an der Westseite mit beiden Händen die Last des mit einer Basis versehenen Wandpfeilers, der wie auf seinem Buckel ruht, mitzutragen hilft. Es steht wohl außer Zweifel, daß die drei Steinbilder Tragsteinfiguren darstellen; Vorbilder dieses architektonischen Figuralmotives findet man genug in der Antike.

Wer einige Übung in Betrachtung alter Baudenkmäler besitzt, erkennt sofort, daß die drei Figuren mit den übrigen Friesbildern in keinem Zusammenhang stehen. Sie sind mehr figural als symbolisch aufzufassen, Architekturbilder, deren Zweck vor allem ist, die Festigkeit des Turmes bildlich zum Ausdruck zu bringen. Sie sind Abschlußbilder der vorspringenden Wandpfeiler, Motive, die in der Folge besonders in der Gotik eifrige Nachahmung als Pfeiler und Erkerträger und Konsolenfiguren der Rippengewölbe gefunden haben. Daß diese drei Bärtigen Mönche darstellen, erklärt sich schon aus der Tracht, denn Kutte mit einfachem Gürtel trugen im Mittelalter nur die Klosterbrüder.

Einiges Befremden könnte nur die Barttracht erregen, da die Benediktiner keine Bärte trugen, wenn man nicht wüßte, daß Abt Wilhelm es war, der in Deutschland die Laienbrüder (Conversi, barbati, weil sie Bärte tragen durften) eingeführt hat, die bekanntlich das Handwerk am Bau zu besorgen hatten und Klosterbrüder ohne Weihen waren, zum Unterschiede der Oblaten (Handlanger), die weltliche Kleidung trugen. Die Barbati mußten dem Meister streng gehorchen (in verba magistri), erhielten vom Abt Wilhelm ihre eigenen Statuten, aus denen zu ersehen ist, daß sie ein echtes Mönchsleben führen mußten. Albert v. Hofmann (»Historischer Reisebegleiter für Deutschland«) hat ganz richtig erkannt, daß diese drei bärtigen Gestalten als die in Hirsau zuerst nachweisbaren Laienbrüder am Bau zu erklären sind. Abt Wilhelm hat den ersten Barbati ein Denkmal gesetzt, das als Wahrzeichen der deutschen Bauhütte zu betrachten ist.

Mit dieser einleuchtenden archäologischen Erklärung war man scheinbar nicht zufrieden. Da man neben der Tragsteinfigur an der Nordseite ein Rad und daneben gar einen Anbeter entdeckte, verschmolz man diese beiden voneinander gänzlich unabhängigen Plastiken, und so wurde in einer Zeit, wo alles Entdecken nur auf die Kultur der alten Germanen eingestellt war, aus dem phlegmatischen Baumönch an der Nordseite der alte Wodan mit dem Kraftgürtel, neben dem das anbetungswürdige Sonnenrad steht. Und sobald der eine Mönch zum Heidengott bestimmt wurde, blieb nichts anderes übrig, als seine beiden Brüder als Ziu und Donar zu erklären, zumal für diese sonderbare Deutungsspekulation auch die Dreizahl maßgebend schien. Mit dieser unrichtigen Lösung wollte man den Beweis erbringen, daß am Turm der Benediktiner zu Hirsau die drei germanischen Abgötter verewigt wurden, was Universitäts-Professor Dr. Erich Jung-Marburg aneiferte, in seinem in so mancher Hinsicht merkwürdigen Werke »Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit« (München 1922, 154f.), eine eingehende vergleichende archäologische Abhandlung über Abgötter in der christlichen Kunst des Mittelalters zu leisten, die ihm gänzlich mißlungen ist.[1]) Dr. Jung hält unter anderem zwei Steinbilder, an den Turmfenstern der Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd, die nach einer skizzenhaften Abbildung (Jung, 157) zu urteilen, aus der Übergangszeit stammen dürften, als christenfeindliche Mächte, als »gebannte Dämonen«, wobei er sich für diese Deutung auf Plastiken an der Westseite und an der Pforte der Kirche beruft, die Jagdbilder darstellen. Diese Deutungskombination ist natürlich unarchäologisch. Die beiden bärtigen Männer (der eine hebt die Hände in die Höhe, der andere hält sie scheinbar gefaltet vor sich) könnten vielleicht Oranten, Rufer der Gläubigen darstellen, mit der Turm- und Glockensymbolik irgendwie im Zusammenhang stehen (man denke an die mohammedanischen Gebetrufer), aber auf alle Fälle sind sie nicht mit Götzenbildern zu identifizieren, die an Kirchen wohl angebracht und größtenteils auch als solche schon erklärt wurden. Als Götzenbild hält Dr. Jung (S. 158) auch die interessante Frauengestalt, die zwischen den Schallöchern der Kunigundenkapelle bei Burgerroth als Pfeilerfigur auffällt und in den Händen Ring und heraldische Lilie hält.[2]) Der aus gotischer Zeit stammende Taufkessel in der Prenzlauer Marienkirche wird von drei knienden Gestalten getragen, die angeblich (Jung, 165) älter als das Becken sein sollen. Auch hier hat wahrscheinlich die Dreizahl, die bei Tragfiguren von Kunstgegenständen und besonders von Taufbecken (Dom zu Hildesheim, Angermünde usw,)[3]) nichts Außergewöhnliches ist, genügt, um diese Gestalten als Heidengötter zu erklären. Die am Turm der Kirche zu Winhöring angebrachte hockende langbärtige Gestalt (Abb. b. Jung, 165) dürfte auch zu jenen originellen Tragsteinfiguren gehören, die wohl nur eine dekorative Absicht bezwecken.[4]) Man geht schließlich doch zu weit, überall eine beabsichtigte Symbolik zu wittern, die noch dazu immer nur den Kampf mit der germanischen Götter- und Dämonenwelt bezwecken soll.

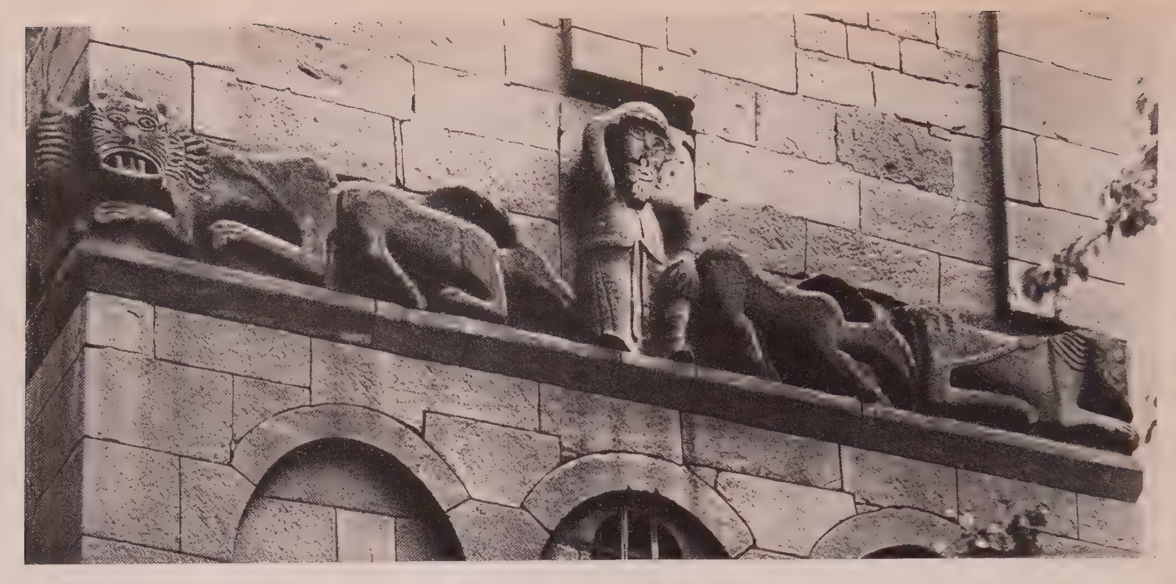
Außer den drei Architekturskulpturen, den drei Barbati, die in der Mitte der Seitenflächen hervortreten, hat der Fries am Turm zu Hirsau vor allem auf allen drei Seiten je

---

[1]) Diese Deutung findet man auch im Werke »Hessische Holzbauten« von B. Hanftmann (Marburg 1907), auf das sich Dr. Jung beruft. Prof. Hanftmann hat aber öffentlich bekannt gegeben, daß seine Deutung unrichtig ist und dabei erklärt, daß er leider wie so viele andere Forscher von Guido List, dessen phantastische, unwissenschaftliche Bücher als Laienmachwerk erkannt wurden, irregeführt wurde.

[2]) Diese äußerst interessante romanische Skulptur verdient gelegentlich eine eingehende Würdigung.

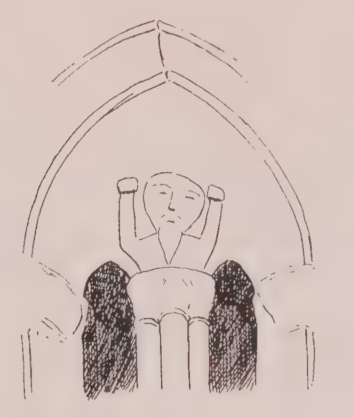
[3]) Auch dazu besitzt man genug Vorbilder in der Antike. Vgl. auch Otte, Kunst-Archäologie (1883), I, 318. — [4]) Vgl. u. and. Otte, Kunst-Archäologie, I, 459.

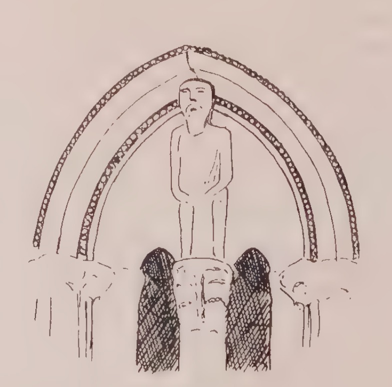


HIRSAU, SKULPTUREN AM TURM
Nach Aufnahme von Dr. Stödtner-Berlin

zwei Löwen, die mit ihren Köpfen an den Kanten zusammenstoßen. Diese Löwen sind als Wächter der Kirche aufzufassen. Für diese Löwensymbolik gibt es genug Parallelen, besonders an romanischen Kirchenbauten (St. Stephan in Wien, Freiberg i. S., Mainz, Regensburg, Traù in Dalmatien, Trient, wahrscheinlich auch an der Urfassade der Schottenkirche in Wien, sowie in Schöngraben usw.).[1]) Ihre Vorbilder sind die bekannten Löwenreihen vor den antiken Tempeln. Zwischen diesen Kantenlöwen sieht man an der Westseite zwei Tiere mit langen Hörnern (Geweihen), die hinter den Löwen rechts und links scheinbar laufen, während an der Südseite dieselben Tiere nach rechts laufen. An der Nordseite steht links vom Baumönch ein Tier mit geringeltem einfachem Horn, und rechts das bereits erwähnte Rad mit dem Oranten.

Die Tierbilder gehören zu den sogen. Jagdszenen. Sie sind auch hier, mit Ausnahme des Tieres an der Nordseite, in eiliger Flucht dargestellt, nur fehlen die Verfolger, falls nicht zwischen ihnen und dem Rade ein symbolischer Zusammenhang beabsichtigt war. Welcher Gattung diese Tiere angehören, ist schwer zu erkennen. Fastenau erklärt in seiner »Romanischen Steinplastik in Schwaben« (S. 5) das Tier an der Nordseite als einen Bock, ebenso die beiden Tiere an der Südseite, während er die Tiere an der Westseite,



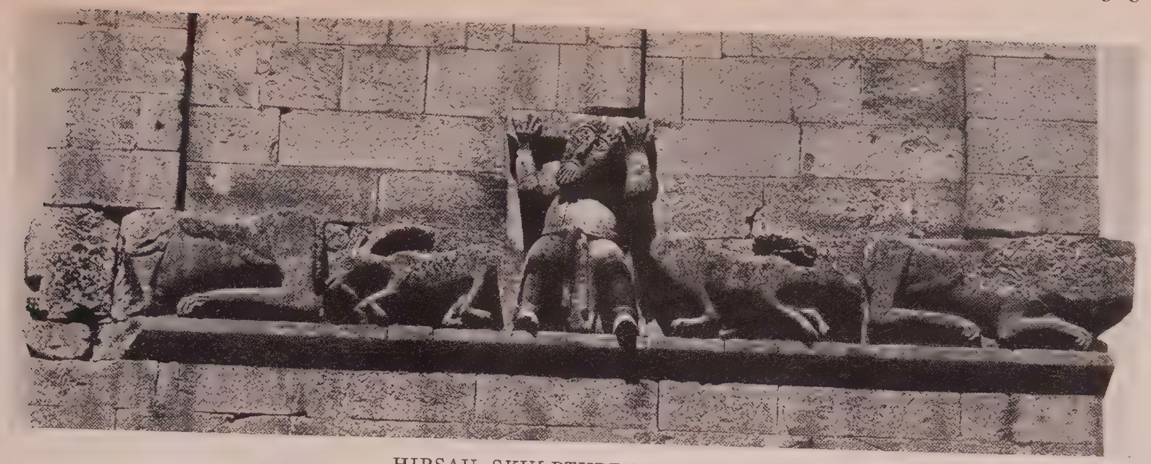


FIGUREN AN DEN KLANGARKADEN DER JOHANNISKIRCHE IN SCHWÄBISCH-GMÜND. — *(Aus E. Jung, Germ. Götter u. Helden, Abb. 49, 50)*



HOCKENDES MÄNNCHEN AM TURM ZU WINHÖRING. — *(Nach Jung, Abb. 55)*

[1]) Vgl. Dr. G. Heider, Über Thier-Symbolik. (Wien 1849), 36 f. Die Deutung bei Dr. Jung ist natürlich unrichtig.



HIRSAU, SKULPTUREN AM TURM
Nach Aufnahme von Dr. Stödtner-Berlin

die aber zweifellos derselben Gattung angehören, wie jene an der Südseite, für Antilopen hält und sich für ihre Deutung auf den Physiologus beruft, der die Antilope als die der Sinnenlust trotz ihrer Kenntnis der beiden Testamente unterliegende Seele charakterisiert. Das Tier an der Nordseite dürfte wohl ein Bock sein, der eine vielseitige Symbolik besitzt. Besteht zwischen ihm und dem Rade eine Relation, so könnte man ihn für einen reuigen Sünder halten, während die Antilopen als die verirrten Seelen aufzufassen wären.

Archäologisch besonders interessant ist die Skulptur des vierspeichigen Rades mit dem Oranten.[1]) Das Rad ist hier ein redendes Symbol, das uralte Sinnbild der Beweglichkeit, und wurde bei den meisten Völkern der Antike kultisch als Sonnenbild betrachtet. Wie so manches andere aus dem Leben und den Lehren der alten Welt vielfach in das Christentum herübergegriffen hat, und besonders im 12. und 13. Jahrhdt. der Wissenschaft der Kirche Gedanken des Heidentums angepaßt wurden, so benützte die christliche Kunst auch das Rad für ihre symbolischen Ausdeutungen in den heiligen Schriften. Es steht auch fest, daß das vierspeichige Rad als Sinnbild der rotierenden ewigen Kraft, der göttlichen Allmacht (vgl. die Cherubimsräder), der Symbolik des gleichschenkligen Kreuzes im Kreise entspricht. Dieses übrigens

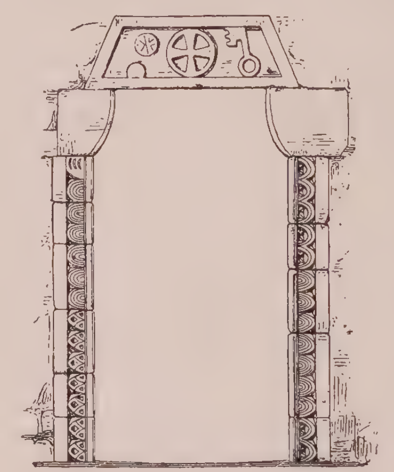


PFORZHEIM, PORTAL DER ALTSTÄDTER KIRCHE

[1]) Ob es sich in Hirsau tatsächlich um eine Raddarstellung oder nur um ein stilisiertes Sonnenradsymbol handelt, kann ich nicht beurteilen. Bei Hanftmann (Hessische Holzbauten, 163) hat die Figur kein Achsenloch, während sie bei Jung, 155, ein solches aufweist und überhaupt der Form eines Rades entspricht. Eine genaue Abzeichnung dieses Sonnenrades wäre daher sehr wünschenswert.

uralte bei den meisten Völkern der Antike bekannt gewesene Sinnbild (woher es wirklich stammt, ist noch nicht ergründet worden) findet man schon auf altchristlichen Grabsteinen und besonders häufig in der frühchristlichen Kirche als Portal- und Kapitälschmuck.[1]) Auf einem frühchristlichen Grabstein in Worms (Abb. b. Jung, 230) sieht man in der Mitte das Kreuz, umgeben von vier Sonnenrädern, die als stilgemäße, echt christliche Verzierungen aufzufassen sind, was Lindenschmitt in seinem »Handbuch der deutschen Altertumskunde« (S. 202) auch ganz richtig erklärt hat.

Die sinnbildliche Deutung des Sonnenrades ist vielseitig. Die naturphilosophische (gnostische) Interpretation geht dahin, daß das griechische Kreuz die beiden lebensbedingenden Pole in der Natur bedeutet, die sich in Ewigkeit (Kreis) drehen, um das All zu erhalten. Die Analogie dazu ist eben das vierspeichige Rad, das dies plastisch zum Ausdruck bringt. In der christlichen Erklärung dieses pantheistischen Gottheitssymbols bedeutet der Kreis die Welt, das Kreuz Gott und das ganze Zeichen die Allherrschaft Gottes in der Welt. »Gott ist Sonne und Schild« (Psalm 84, 12). Das Sonnenrad ist gleichsam das feststehende Symbol Gottes, dessen dogmatische Erläuterung die folgende ist: Das Kreuz ist das Zeichen Christi; der Kreis oder die Weltkugel ist Gott Vater, das Kreuz im Kreis stellt die vollkommene Verbindung durch den heiligen Geist dar und kommt daher allen drei Personen der Gottheit zu.[2]) Analog ist das Symbol der Weltkugel mit dem griechischen Kreuze zu deuten, das auf Christusbildern oft zu sehen, und im profanen Leben ein Herrschaftsattribut ist.


PORTAL IN AVOLSHEIM
Nach Dehio, Gesch. der Kunst I, Nr. 289

Schon in den Katakomben, sowie in der frühchristlichen Kirche wurde das Bild Christi (meist Mosaiken) mit dem Kreuznimbus versehen.[3]) Die meisten Christusdarstellungen aus der romanischen Periode haben ebenfalls den Kreuznimbus, der für das Heilandbild als Gottheitssymbol bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben ist.

Der Türsturz der romanischen Kirche Dompeter bei Avolsheim in Unterelsaß (Abb. b. Jung, 246) hat in der Mitte ein Kreuz im Kreis im altchristlichen Stile.[4]) Links davon liegt auf der Basis der einfachen flachen Bandumrahmung des Sturzes ein Kreis (Kugel?) und über diesem schwebt ein gleich großer ornamentierter Kreis in strahlenartiger Ausschmükkung; rechts vom Mittelbild ist ein Schlüssel. Was die beiden linken runden Figuren darstellen sollen, läßt sich schwer deuten. Vielleicht sind sie Sonne und Stern, oder soll der Kreis (Kugel) als die Welt, die sichtbare Natur, die obere Figur als ein Stern, als Repräsentant des Himmels gedacht sein? Da in der Mitte das christliche Heils- und Glaubenszeichen steht, ist diese Deutung möglich, zumal der Schlüssel auf Petrus hinweisen dürfte. Man könnte dazu an die Stelle vom Evangel. Matthäi (16, 17) denken: »Ich will dir des Himmelreichs Schlüssel geben. Alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst werden«. Es ist unbegreiflich, wie man auf die Idee kommen kann, einen Schlüssel mit dem Hammer Donars (Jung, 247) zu vergleichen, und zwar nur deshalb, weil Petrus gewisse mythologische Parallelen mit Donar aufweist. Da wäre es begründeter gewesen, wenn man für die Schlüsselsymbolik die Griechen und Römer berücksichtigt hätte, bei denen der Schlüssel ein beliebtes Gottheitsattribut war. Welche große sinnbildliche Bedeutung übrigens der Schlüssel im alten Rom besaß, beweist der Brauch, der Neuvermählten beim Eintritt in das Haus ihres Mannes die Schlüssel zu übergeben, um damit anzudeuten, daß sie nun im Hause zu walten habe. Diese schöne sinnige Symbolik ist eben auch in der Rede Christi enthalten, und sogar sehr treffend durch einen Schlüssel an der Pforte des Gotteshauses Dompeter angedeutet. Mit der germanischen Mythologie hat hier der Schlüssel absolut nichts zu tun. Und

[1]) Vgl. Marucchi-Segmüller, Handbuch der christl. Archäologie, (Einsiedeln 1912), 221; Dr. W. Gerber, Altchristl. Kultbauten Istriens und Dalmatiens, (Dresden 1912), 71. — [2]) Vgl. Menzel, Symbolik, I, 513. [3]) Vgl. Marucchi-Segmüller, 336 f. — [4]) Ob es tatsächlich ein Rad ist, läßt sich aus der Abbildung nicht erkennen, was schließlich symbolisch dieselbe Lösung ergibt.

dann ganz abgesehen davon, sind Schlüssel und Hammer grundverschiedene Begriffe und demzufolge ebenso gesonderte feststehende Symbole, die man in der Bildersprache nicht nach Willkür vertauschen kann.

Äußerst interessant ist das Flachrelief im Bogenfeld der Pforte der Altstädter Kirche in Pforzheim das byzantinische Schmuckformen aufweist. Trotzdem es begreiflicherweise schwer fällt, eine richtige Lösung dieses kuriosen Bilderrätsels zustande zu bringen, kann man immerhin behaupten, daß es am wahrscheinlichsten den Triumph des Christentums über das Heidentum verherrlicht. In diesem Sinne sei auch der Versuch einer Deutung gewagt. Die geometrische Figur in der Mitte des Bogenfeldes ist als ein Kreuz mit einem Kreis zu erkennen, aus dem drei flammenartige Ausstrahlungen hinaufstreben: das christliche Heilszeichen mit dem Hinweis auf das Dreieinigkeitsdogma. Links wird ein Löwe, das böse Prinzip, von einem symbolischen Vogel (Taube oder Huhn) verscheucht. Rechts vom Heilszeichen wird ein Kreuz, das Glaubenssymbol, von einem Hahne (Wächter des Glaubens) bewacht. Neben dem Fuße des Hahnes ist scheinbar wieder ein Heilszeichen oder die Erdkugel, die Welt. Das bizarr gestaltete Brustbild in der Mitte dürfte einen Heiden (oder Abgott) darstellen, neben dem der gekettete Löwe, der besiegte Teufel, gefangen erscheint. Es ist zu bezweifeln, daß die beiden in den Winkeln auffallenden Knotenfiguren als Zauberknoten (Jung, 245) zu deuten sind. Wie bereits bemerkt, hat das Bogenfeld ausgesprochen altchristlich-byzantinische Kunstform, und diese Knotenfigur gehört zu den bekanntesten Zieraten dieser Stilrichtung, die besonders im Adriagebiet, wo sich Römer, Griechen und Orientalen gegenseitig beeinflußt haben, üppig geblüht hat. Mosaikreste und Architekturfragmente (z. B. in Parenzo, Basilika S. Maria Formoso in Pola, Basilika B. V. delle Grazie in Grado, Ravenna usw.) lassen leicht erkennen, daß dieses Motiv wohl in den meisten Fällen als figuraler Schmuck aufzufassen ist.[1]) Ebenso ist es verfehlt, die Triquestrar, drei ineinander verschlungene Kreise, immer auf die Unitas und Trinitas, oder den fünf- oder sechszackigen Stern im Kreis (vgl. Abb. b. Jung, 223, 227) auf andere mystische Zeichen der Zahlensymbolik zu beziehen, da alle diese Figuren in der altchristlich-byzantinischen Kunst ebenfalls als Schmuckformen zu erkennen sind und auch in der romanischen Periode als Rand- oder Füllungsmotive sehr oft benützt wurden.[2]) In der Archäologie ist es von großer Wichtigkeit, die Ornamentik von einer beabsichtigten symbolischen Darstellung zu unterscheiden, um die Bilder richtig erklären und deuten zu können. Es gibt geometrische und andere verschiedenartige Figuren, die stilgemäß oft als Schmuckformen aufzufassen sind, selbst wenn sie einzeln symbolische Deutungen zulassen. Die Krone von Balkakra (Abb. b. Jung, 232) ist ein herrliches Beispiel stilistischer Reinheit, und ihre räderartige Randzierate dürften meines Erachtens mit dem Sonnenkult wohl nichts zu tun haben.

Neben dem Rade ist am Turm zu Hirsau eine menschliche Halbfigur mit gefalteten Händen zu sehen, die auf das Rad blickt. Sie betet die Gottheit an.

Unsere Untersuchung hat ergeben, daß die Friesbilder am Turm zu Hirsau im christlich-symbolischen Geiste zu deuten sind. Anders ist es auch nicht denkbar, wenn man die Geschichte der Baumönche kennt, die zu den eifrigsten Glaubensaposteln gehörten und in frommer, werktätiger Absicht für die christliche Heilslehre Kirchen erbaut haben, die zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern des Mittelalters gehören.

Rundschau

Ausstellungen

DIE MÄRZAUSSTELLUNG DER »GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST«

Der Charakter der Märzausstellung der »Galerie für christliche Kunst« am Wittelsbacher Platz wurde durch die Fastenzeit bestimmt. Es kommen dort zwei Kreuzwege zur Vorführung; der eine als zeichnerischer Entwurf von Wilhelm Pütz, der andere fertig in Holz geschnitzt von Karl Baur.

Die Entwürfe von Pütz verraten den Zeichner für Mosaik und Glasgemälde. Seine mit Kreide leicht illuminierten Kohlezeichnungen sind flächenhaft und auf einfachste Linie gesehen. Sie durchlaufen apostrophiert die Passion als etwas allgemein Bekanntes. Intensiver wirken die IX. und X. Station.

Der Kreuzweg Baurs, der für ein bayerisches

[1]) Vgl. Gerber, 59 usw., wo sehr anschauliche Abbildungen zu finden sind. — [2]) Besonders die Sternbilder im Kreis findet man als Füllungszieraten an vielen romanischen Kirchen Österreichs.

Frauenkloster bestimmt ist, stellt die geschlossenste Arbeit der Ausstellung und des Künstlers selbst dar. Unter den Künstlern, die in der Galerie zu Wort kommen, geht Baur vielleicht den entwicklungsgerechtesten Weg. Von der formalen Abhängigkeit von seinem Lehrer Hildebrand hat er sich schon lange gelöst. Nach einem gewissen stilistischen Schwanken, das in der Unausgeglichenheit des Suchens begründet lag, kehrte der Schüler sozusagen von der anderen Seite zum Meister zurück. Baur schafft jetzt nicht mehr imitatorisch, sondern im Geiste Hildebrands, der die Kunst wieder als Formfrage erkannt hat, aus deren positiven Erfüllung alle anderen Fragen wie die des Inhalts, der Objektivität und der geistigen Weite von selbst erledigt werden.

Die Kreuzweggruppen sind als Vollplastik unter Reliefwirkung behandelt. Die Wand, an der ein Kreuzweg laufen muß, wurde von Baur streng eingehalten. Das tektonische Gefühl des Künstlers bewährte sich hier aufs beste. Ebenso stark ist die vordere Bildfläche bewahrt. Flächen und Linien, welche die Figuren binden und trennen, besitzen visuellen Konnex. Bei der I. Station (Jesus vor Pilatus) wird das Gegensätzliche der Szene durch die Ecke der Throntreppe in formale Widerlager zerlegt. Die IV. Station (Begegnung des Sohnes mit der Mutter) und die VIII. (Tröstung der Frauen), Szenen heroischer Selbstüberwindung, sind Baur besonders geglückt. Groß wirken auch die Bilder des Zusammenbruchs. Jesus fällt zum dritten Male: ist in Form und Einfall die stärkste Leistung des Kreuzweges. Glänzend erfaßt sind die X., XII. und XIV. Station. In der Szene des Kleiderraubes stehen die ausfahrenden Diagonalen dramatisch zur beherrschenden Vertikale des Herrn. Der Kreuzestod ist ungemein konzentriert durch den sterbenden Christ in der Mitte, die schräg dagegen stoßende Fläche des Schächers links und die zum Teil stützende, zum Teil gleitende Bewegung von Johannes und Maria rechts. Die Grablegung endlich mit den wölbend umfassenden Felsen tönt wie ein unendlich schmerzliches, dumpfes Finale.

Dr. Knöller

DIE MAI-AUSSTELLUNG DER GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST

am Wittelsbacherplatz brachte eine größere Kollektion Glas- und Mosaikkunst von Wilhelm Pütz. Bemerkenswert vor allem, daß die Jury der Galerie diesem wichtigen Zweig der Sakralkunst Rechnung trug.

Pütz besitzt als Leiter der »Süddeutschen Werkstätten für Mosaik- und Glasmalerei« in Solln langjährige Handwerkerfahrung. Seine Kartons-Farbskizzen und fertigen Werke stehen ganz unter dem Gesichtswinkel der Verschwisterung von Entwurf und Ausführung.

Die moderne Glas- und Mosaikkunst hat darauf verzichtet, den in vergangenen Jahrzehnten üblichen Eindruck des gemäldeartigen vortäuschen zu wollen. Durch den Expressionismus gelangte man zur neuen Rücksicht auf die Fläche, und so ist heute wieder der zweidimensionale Wandstil eine natürliche Tatsache. Gleichzeitig setzte sich eine koloristische Neuerung durch, die man das erregte oder Tempo-Kolorit nennen könnte.

Bei den Arbeiten von Pütz kommt diese künstlerische und technische Neuorientierung fast ausschließlich in Betracht. Sie fällt stärker ins Gewicht als seine persönliche Note. Die Farbskizzen zu den Glasfenstern verraten koloristische Reizbarkeit, die besonders in den ornamentalen Entwürfen hervortritt. Bei den fertigen Fenstern erkennt man, wie die Merkmale des Herstellungsprozesses die künstlerische Tendenz unterstützen; ganz ähnlich, wie heute der Xylograph seine Technik nicht mehr verdeckt, sondern materialgerecht mitsprechen läßt.

Die neue Art der Plattenmalerei, die eine Kreuzung aus Mosaik und Glaskunst darstellt, läßt durch die Billigkeit des Verfahrens die Möglichkeit einer starken Verbreitung offen. Neben einer großen Plattenmalerei, die eine Station zu einem Kreuzweg für die Kirche zu Port Arthur in Texas zum Gegenstand hat, waren auch kleine, künstlerisch überzeugendere Stücke gehängt, deren Entwürfe auf der Märzausstellung der Galerie zu sehen waren.

Nachdrückliche Beachtung erweckt Pütz im Mosaik. Die Figuren sind farbig stark bewegt in den Grund gestickt. Die Grenzen liegen weniger im Umriss als im koloristischen Intervall. Besonders fein wirkt der bildhafte Aufbau bei Verwendung kleiner Steinchen. Schön angelegt und gerhythmet ist eine großflächige »Verkündigung«.

Eine Serie Aquarelle aus Venedig erhellen die farbig zufassende Art des Künstlers, die Ausgangspunkt und Ziel seiner Darstellung bildet.

Dr. Knöller

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Das verflossene Ausstellungs-Halbjahr 1925/26 war für die Reichshauptstadt selten ertragreich. Private wie öffentliche Galerien wetteiferten miteinander, neue Erkenntnisse zumal hinsichtlich der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart zu vermitteln. Hier sei nur das Wesentlichste herausgegriffen.

An die erste Stelle sind die umfangreichen Corinth-Ausstellungen zu setzen. Zunächst eröffnete die Secession, deren Vorstand der Meister bis zu seinem Tode war, eine Schau der Handzeichnungen, die Nationalgalerie brachte das erstaunliche Malerwerk, zuletzt zeigte die Akademie der Künste das vielgestaltige graphische Schaffen des Verewigten. Im ganzen genommen werden diese sich gegenseitig ergänzenden Ausstellungen ihre Wirkung auf lange hinaus nicht verfehlen. Die Secession als natürliche Erbin deckte mit den Zeichnungen die intimste Arbeit des Künstlers auf; mehrere hundert Blätter, angefangen mit den tastenden Versuchen des Knaben, der so gar nichts vom Wunderkinde an sich hat, bis zu den letzten Dokumenten menschlichen Gestaltens, fesseln und beweisen, daß auch diesem Gewaltigen nichts leicht gefallen ist. Wie alle unsere Großen, von Dürer bis Menzel oder Thoma, hat Corinth als leibhaftiges Abbild des Fleißes ein überzeugendes moralisches Plus für sich zu buchen; auch er setzte nie das Genialische vor die Tat, wie eben diese Zeichnungen, selbst wiederum nur ein kleiner Ausschnitt aus seiner Kunst, beweisen. Einmal ist es »das demütige Einzelstudium vor der Natur«, dann aber die bewegliche Auseinandersetzung mit den gewählten Stoffen, das suchende Abwandeln der Motive und Kompositionen, ehe die Dinge zum — scheinbar — mühelosen Bilde wurden. Entsprechend seiner historischen Stellung, am Ende des 19. Jahrhunderts dem Malerischen in der deutschen Kunst von seiner Seite aus zum Siege zu verhelfen, hat Corinth auch als Zeichner einen lebendigen Stil geschaffen. Nun schloß sein Lebens-

werk mit einer in diesem Ausmaße ungewöhnlichen Überwindung des erdenschweren Ichs ab, wie es immer wieder alle diese gezeichneten Unmittelbarkeiten beweisen. Was man im Gesamtwerk innerhalb der letzten Jahre stets deutlicher verspürte, geht aus den Zeichnungen verstärkt hervor, das ist eine innere, nicht nur motivliche Einstellung auf das Religiöse, was man gerade anläßlich der letzten Secessions-Ausstellung — es sei an den großen »Ecce homo« erinnert — bemerken konnte; mehr denn zehn Jahre beschäftigte ihn dies Bildvermächtnis, wie eine hier gezeigte Ideenskizze von 1913, die dem fertigen Bilde und der in den letzten Lebensmonaten entstandenen Radierung desselben Themas das Wesentliche verblüffend genau vorwegnimmt, dartut. Ein erschütterndes Bekenntnis aus arbeitsreichem Leben war der Saal der Selbstbildnisse, wo in einem letzten Blatte alles nur Menschlich-Irdische abgestreift wird und wo wir das Wort »O Haupt voll Blut und Wunden« als Begleitschrift lesen. Die Gewalt des Werkes beherrscht alle Betrachter, auch die gegensätzlich eingestellten, wenn sie mit ihm noch einmal die Stufen der Entwicklung von wenig auffallenden Anfängen über Stationen, die, abgesehen von manchem bedenklich erscheinenden Vergreifen am Thema, das Übernormale noch kaum ahnen lassen, besteigen, um endlich mit ihm da anzulangen, wo das gesprochene Wort den Sinn des unter seiner — zuletzt zitternden Hand Gewordenen nicht mehr auszudrücken vermag.

Das Malerwerk, das zwei Hauptgeschosse der Nationalgalerie füllt, erstaunt allein schon durch seine Vielseitigkeit. Dabei handelt es sich auch hier um eine Auswahl, da einfach alles nicht gezeigt werden konnte; beinahe resignierend und doch wiederum in ehrendster Wertung hat man mit wenigen Ausnahmen eine irgendwie systematische Anordnung unterlassen und reihte Werk an Werk. Auch so schon eine Unsumme von Arbeit und Organisation. Wenn wir vom Malerischen als solchem sprechen, so haben selbst die als Maler gefeierten Franzosen, nachdem die große Generation mit Renoir ausgestorben ist, einen gleichwertigen Mann uns nicht mehr an die Seite setzen können; diese Erkenntnis reifte schon angesichts des Spätwerks eines Corinth, zumal der großen Kollektivausstellungen des Meisters während der letzten zehn Jahre, immer mehr. 1918 ehrte die Secession ihren Vorstand anläßlich seines 60. Geburtstages; dann nahm 1923 das Berliner Kronprinzenpalais 170 Werke von ihm auf, eine damals imponierende Fülle, wenn auch noch nicht die Corinth-Ausstellung, die — wie jetzt nach seinem Tode — eine vollgültige Heerschau über das Riesenwerk eines Einzelnen halten läßt. Über den Künstler und seine Entwicklung und Hauptstadien — Paris, München, Berlin — ist die Kunstwelt im Laufe der Zeit ja derartig ausgiebig unterrichtet worden, daß wir uns hier nur zu einigen prinzipiellen Fragen, die unsere Kreise schneiden, zu äußern brauchen. Um eine so exponierte Künstlerpersönlichkeit wie Corinth ganz zu erfassen, darf man nicht nur das Vitale, ja Maßlose mitunter, an ihr sehen; denn dieser Schaffende geht mit zunehmenden Jahren, gar als ihn Krankheit und Leiden zu fällen drohten, ebensosehr in die Tiefe wie in die offensichtliche Breite. Wie wenige, die zeitlebens so von Menschlichem und Allzumenschlichem durchgerüttelt worden sind, schreitet im Angesichte des Gesamtwerkes gerade er den Weg zur Läuterung durch, unentwegt arbeitend, ringend, leidend, unbesiegt. Ist er nach der geistigen Seite seiner Kunst hin in manchem schon mit Rembrandt verglichen worden, so steht bei ihm, wie etwa beim genialen Vlamen, Rubens, neben sinnfälligster Körperlichkeit und Massenwirkung auch gleich wieder das Zarteste, Sublimste, überall da, wo er mit ganzem Herzen und aus reinster menschlicher Empfindung heraus intim gestaltet. Das wird uns aber nicht dort aufgehen, wo die Dinge förmlich ins Auge springen, sondern wo wir ihn suchen müssen, wo er gesucht sein will. Auf den Bildern lieber Menschen, stiller Naturausschnitte, in der Welt der Blumen, in der sich sein Malerauge geradezu verlor und aus der es sich immer neue, farbige Belebung holte. Vor allem aber, wo nicht das materiell sehwerere Ölbild, sondern das unerhört flüssige und eindringliche Aquarell, um das er sich viel, viel mehr mühen mußte, zu uns redet.

Ein besonderes Kapitel ist die zunehmende religiöse Seite in diesem Lebenswerke, angefangen von der frühen Magdeburger Pietà, die noch die gründliche Schulung von Paris und München verrät, über die Stadien glühendster Leidenschaftlichkeit in den Bildern zu Passionsmotiven, unter denen Kreuzigung und Kreuzabnahme obenan stehen, bis zu dem letzten Ecce homo, der wie ein versöhnender Ausgang das Werk mitbeschließt; dazwischen stehen aus früherer Zeit noch Altarbilder, wie die Kreuzigung der evangelischen Kirche zu Tölz, einmal ein schon das Konventionelle streifendes Beispiel dafür, daß der Künstler wohl mit seiner religiösen Malerei sich den kirchlichen Erfordernissen da und dort gefügt hätte, wäre es ihm möglich gemacht worden, rechtzeitig in diesen Strom einzumünden; gemalte Predigten wären vielleicht unter den Händen dieses aufrüttelnden Mannes entstanden. Gerade hierin gilt es, manches Allgemeinurteil zu revidieren und einschlägige Schöpfungen besonders zu werten. Letztes, bis zur Rücksichtslosigkeit, gab er dann in seinen Bildnissen, in denen er die Seele schwerer wiegen ließ als die Hülle; ob es nun der überaus feine Kopf des Pfarrers Moser (des bedeutenden Musikers) oder Joseph Ruederers, Ansorges oder Hilles ist, um nur wenige herauszugreifen; zwischen allen aber taucht immer wieder das runde Haupt mit den immer mehr in sich hineinblickenden Augen des Meisters selbst auf.

Noch ein Wort über die Graphikschau in der Akademie; sie zeigt weniger eine wesentliche als eine besondere Seite des Meisters. Verhältnismäßig spät ist Corinth zur Graphik gekommen; war sie dem Farbenmenschen vielfach Hilfsmittel zur Klärung der ihm oft nicht genügenden Form, so machte er späterhin selbst die Techniken seinen Zwecken untertan. Die offenkundige Begabung der nordischen Menschen für zyklisches Schaffen konnte in den Radier- und Lithographienfolgen so recht entwickelt werden, aber fast stets ist Corinth mehr gestaltender Schilderer denn Illustrator gewesen; wie sehr die aus dem Impressionismus kommenden deutschen Meister in entscheidenden Jahren über die Ziele einer Buchillustration hinausgeschossen sind, haben wir ja längst erkannt, da es sich nicht mehr um das Buchmäßige dabei handelt. Alles in allem ist bei der Corinthschen Graphik, die uns ja rein technisch mit am meisten das allmähliche Versagen der Hand zeigt, zuletzt immer die Wirkung, nicht die reine Form, das Entscheidende.

Die Galerie Matthiesen brachte eine umfassende Daumier-Ausstellung, die endlich (nach dem Ver-

suche Gurlitts) den Maler in notwendiger Ergänzung des Graphikers und Karikaturisten zeigen sollte. Weit über 160 Werke kamen aus deutschem und fremdem Besitze zusammen; darunter auch eines der seltenen religiösen Werke wie »Christus und die Jünger« (Rijksmuseum, Amsterdam); ein ernstes Bild der Aussprache mit dem Herrn. Als Ganzes genommen fügt sich das Malerwerk Daumiers teilweise zusammenfassend, teilweise aber auch vorahnend dem Gesamtverlauf von Delacroix bis van Gogh und dem Sfumato Renoirs ein, auch dann noch, wenn er, der sein Letztes doch im Schwarzweiß ausdrücken mußte, an der Schwelle der eigentlichen Farbe stehen blieb.

Ein beachtliches Verdienst erwarb sich der Salon Cassirer mit der Gesamtschau der Holzbildwerke Ernst Barlachs. Der wuchtige Schnitzer, der als Einsamer heute doch am stärksten in der Tradition verwurzelt ist, kann schon eine Art nordischer Klassiker genannt werden; seine Gestalten werden bei ihrer Konzentration selber zu Ereignissen. Auch die aus dem Inneren kommenden Wandlungen während zweier Jahrzehnte, die wir hier ablesen können, zeugen immer aufs neue von der großen Linie. In allem ist hier die Zwiesprache eines Einzelnen mit dem Sinn des Seins auf dem Weg über die Form ergreifend festgehalten.

Wie rein ist die Welt und die daraus resultierende Kunst eines Henri Rousseau, den in dieser Umfänglichkeit hier erstmals die Galerie Flechtheim zeigte. Der »Zöllner« Rousseau ist durch seine Gestaltungen heute zum europäischen Menschen geworden, er hat unsere Phantasie und die Vorstellung vom Bilde neu belebt; zu seiner Zeit kaum bekannt, danach durch den Deutschen Wilhelm Uhde entdeckt, wird Rousseau gleichsam der »Vater der neuen Sachlichkeit«. Keine Zerrbilder, kein aufdringlicher Realismus, sondern ehrlich und prätentionslos hingesetzte Dokumente der Versöhnlichkeit und schlichten Schönheit begegnen uns in diesem ehemals abseitigen Schaffen, diesem stillen Ausschnitt aus der überzüchtesten Epoche künstlerischen Bemühens.

Die Nationalgalerie brachte zwei Gedächtnisausstellungen, einmal die des »alten« Julius Hübner (1806—82), sodann im Kronprinzenpalais die des zu früh vollendeten Paul Adolf Seehaus (1891—1919). Hübner als einstiger Schüler Wilhelm Schadows, auf sachlichem Berliner Boden gebildet und unter wärmerer italienischer Sonne herangereift, gehört besonders in seinen früheren Stücken und in den intimen Bildnissen zu den mit Recht im Nachgang zur »Jahrhundertausstellung« wieder an die Oberfläche gehobenen Meistern; in seinen Kinderbildern z. B. kommt er nahe an Runge heran, über den hinaus er jedoch förmlich das Freilicht vorahnend malt. Seehaus hingegen, einer der im Stillen für die jüngste Kunst aus stärkstem Sehnen, Empfinden und doch auch wiederum aus Intellekt arbeitenden Künstler, mußte im Ansatz stecken bleiben, wie Marc oder Macke, sein Hauptanreger neben Dülberg. Im übrigen könnte man ihn auch zwischen Klee und Feininger einreihen, aber er ist den Weg von kubistischen Anregungen aus unmittelbar ins Reich der Romantik vorgestoßen. Eine ungemein innige Bildhaftigkeit, die sein lebendiges Verhältnis zum Sein und Weben um ihn wie durch einen Kristall gesehen widerspiegelt. Neben den meist kleinformatigen Bildern — aus dem Rhein, der Eifel, Magdeburg, Industriegegend — köstliche Graphik, altmeisterlich im ersten Augenblick und doch wieder ganz versonnene Gegenwart. Eine seiner letzten Arbeiten war eine »Madonna in Vorstadthäusern«, in die er seine ganze Inbrunst hineinlegte. Ein Torso ist dieses früh unterbrochene Schaffen eines auch kunsthistorisch vorgebildeten Malers (Seehaus promovierte mit einer Arbeit über die Geschichte der Düsseldorfer Buchillustration der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bonn 1918); im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1925 ist sein, trotz der Kürze der Jahre, umfängliches Werk zusammengefaßt durch P. O. Rave, Justis Mitarbeiter an der Nationalgalerie.

Dr. Oscar Gehrig

Neue Kunstwerke

EIN KREUZWEG IN PLATTENMALEREI

Die »Vereinigten süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei« in Solln haben einen Kreuzweg in Plattenmalerei verfertigt, der für eine Kirche zu Port Arthur in Texas bestellt wurde.

Die neue Technik der Plattenmalerei, eine Spezialität der »Süddeutschen Werkstätten«, hält die Mitte zwischen Glasgemälde und Mosaik. Verschiedenfarbene Gläser werden zusammengestellt und einbetoniert, die Zeichnung hernach mit Schwarzlot aufgetragen und eingebrannt. In der musivischen Technik erinnert die Plattenmalerei ans Mosaik. In der Wahl großer Stücke und der zeichnerischen Behandlung kommt sie dem Glasgemälde nahe. Während man bei kleiner Plattenmalerei die Erhaltung des Lineaments durch höhere Zahl unregelmäßiger Fliesen berücksichtigen muß, vereinfacht sich das Verfahren bei großen Tafeln, wo der Hauptteil der Gesamtfläche durch quadratische Gläser bestritten wird.

Die Plattenmalerei besitzt nicht den feinen Teppich des Mosaiks und nicht den mildstrahlenden Schimmer des Glasgemäldes. Eine große Tafel leidet an stoßenden Kontrasten und einer Starre, die durch den Mangel leiser Übergänge und unregelmäßiger Fügung bedingt ist. Die kleine Plattenmalerei hat wenigstens den Vorzug der größeren Zahl unregelmäßiger Fliesen und der dadurch erzielten, organischeren Wirkung. Wie die Hemmnisse der neuen Technik zu überwinden sind, hängt ganz von der künstlerischen (nicht: technischen) Erfindungskraft ab.

Jedenfalls bedeutet der Kreuzweg für Port Arthur einen höchst beachtenswerten Anfang großer Plattenmalerei. Die Gläser sind tief schwarz, bläulichweiß oder mit Gold- und Silberblatt belegt. Die schwarzen Platten stellen den Hintergrund, die silbernen und bläulichweißen das Material für Christus und das Kreuz, die goldenen das seiner Begleitung. Die Figuren werden durch diese Farbenwahl äußerst scharf und durchgehend kontrastiert. Das etwas monoton geführte Register, das genauer Unterscheidung dienen soll, hat seinen Grund darin, daß die Tafeln in 8 Meter Höhe Platz finden sollen. Im Halbdunkel der schmucklosen, gelbziegeligen Kirche wird die kontrastharte Brillanz der Gestalten die bildhafte Sondierung ermöglichen. Wilhelm Pütz, der die Entwürfe gezeichnet hat, verfolgte demgemäß auch eine äußerst sparsame übersichtliche Linie. Sogar auf dem Wege von Entwurf bis zur Übertragung wurden Schattierungen und Nuancierungen noch mehr als vorgesehen eingeschränkt.

Der weiteren Entwicklung des neuen Verfahrens wird man mit Interesse entgegensehen. Dr. Knöller

Personalnachrichten

PROFESSOR HUGO SCHNEIDER

Am 24. Dezember 1925 starb in Kassel, 85 Jahre alt, der Architekt Prof. Hugo Schneider. Mit ihm ist wohl die Reihe der Männer ausgestorben, für die es nur einen Stil gab, nämlich der gotische. Als Nachahmer eines historischen Stiles hat er Hervorragendes geleistet und seine Werke erfreuten sich großer Anerkennung. Obwohl Protestant, hat er die weitaus größte Zahl seiner Werke für katholische Sakralbauten geschaffen. Schneider wurde in Kassel 1841 geboren und von Ungewitter in den Geist der Gotik eingeführt. Durch seine fünfjährige Tätigkeit am Dom zu Köln unter Voigtel vervollkommnete er seine Kenntnisse in der Gotik. Dort entstand auch die große Werkzeichnung für den nördlichen Domturm. 1864 arbeitete Schneider bei Professor Schmidt in Wien. In Aachen, wo er sich als Privatarchitekt 1865 niedergelassen hatte, entstanden Restaurationspläne für Kirchen, Pläne für die innere Ausstattung des Aachener Münsters, für den Hochaltar, für Pfarraltar und Seitenaltäre daselbst, dann der Entwurf der Heiligtumskapelle mit dem westlichen Turm und Entwürfe für andere Altäre. Während des Aachener Aufenthaltes, welcher 1874 endete, ging er 1867 nach London. Dort kam er mit dem englischen Architekten Gilbert Scott zusammen und zeichnete für diesen den Kölner Dreikönigsschrein und arbeitete unter dessen Leitung an der Konkurrenzarbeit für einen Londoner Justizpalast. Im Auftrage des Aachener Stiftskapitels ging er 1868 zum Studium nach Italien, um Entwürfe für die Ausstattung des karolingischen Teiles des Münsters durch Mosaiken anfertigen zu können. In Aachen entstanden Pläne für Kirchen in den Rheinlanden, in den Diözesen Limburg und Utrecht, nebenher eine größere Anzahl Entwürfe für kirchliche Geräte und Gefäße und für die Ausstattung des Kölner Doms. Zweimal errang er den ersten Preis für einen Ziborienaltar der St.-Lukas-Gilde in Mecheln und für den Marktbrunnen in Lübeck. 1872 entstand im Auftrage des Herzogs von Meiningen ein Monumentalbrunnen für Meiningen. 1874—79 finden wir Schneider in Düsseldorf. Dort wandte er sich der Malerei zu, ohne aber sonderliche Erfolge zu erzielen. 1879 wurde er an die Akademie zu Kassel berufen. 1883 errang er zwei Preise für das Projekt des Aachener Rathausturmes und für einen Monumentalbrunnen für den Domplatz in Bremen. In Kassel wurde nach seinen Plänen 1888 der Löwenbrunnen im Renaissancestil, vielleicht Schneiders schwächstes Werk, ausgeführt, die Türme der frühgotischen Martinskirche wurden ausgebaut und 1902 die Lutherkirche gebaut. Den ersten Preis erhielt er für Modelle der Türen am Dom zu Köln, vier für das Südportal und vier für die Turmportale. 1910 trat Schneider in den Ruhestand. Bis zu seinem Lebensende ist er der Gotik treu geblieben. Er konnte sich nicht entschließen, den Fortschritt auf dem Gebiete der neueren Baukunst mitzumachen. Ein außerordentlich arbeitsvolles, mit vielem Erfolg gekröntes Leben schloß mit seinem Tode. Krämer

PRÄLAT JESTÄDT

Am 9. Mai dieses Jahres hat der Tod einen Mann aus diesem Leben abgerufen, dessen Namen weithin über die Grenzen seiner Heimatsdiözese Fulda bekannt ist. In dieser Zeitschrift interessiert uns vornehmlich nur das, was er für die christliche Kunst geleistet hat. Monsignore Dechant Dr. Jestädt wurde 1865 in Fulda geboren, studierte in Würzburg und wurde 1889 zum Priester geweiht, 1904 wurde er Pfarrer von Fritzlar und zugleich Dechant des gleichnamigen Dechanates. In Fritzlar warteten seiner große Aufgaben, die nicht nur auf seelsorgerischem, sondern auch auf künstlerischem Gebiete lagen. Der kunstgeschichtlich hochbedeutsame Dom bedurfte nämlich, um ihn vor dem Verfall zu bewahren, einer gründlichen Restauration. Zwar hatten Jestädts drei Vorgänger, die Dechanten Mehler, Kreisler und Seipel, schon nicht zu unterschätzende Vorarbeiten geleistet, aber es war ihnen in 50 Jahren nicht gelungen, den baupflichtigen Fiskus zur Bereitstellung von Geldern für die notwendige Wiederherstellung zu veranlassen. Unverdrossen mit eiserner Energie führte Jestädt die begonnenen Unterhandlungen weiter und erwirkte die Festlegung der Restaurierung am 11. November 1911. Dieselbe konnte aber erst im Oktober 1913 begonnen werden und sollte in drei Jahren vollendet sein. Leider verzögerte der Krieg diesen Termin bis zum Jahre 1921. Obwohl Jestädt schon von seinen Kaplansjahren an krank war, hat er sich durch eifrige Studien, durch Reisen und Verkehr mit Fachleuten zum Kunsthistoriker von nicht zu unterschätzendem Ruf emporgearbeitet. Sein feines Verständnis für mittelalterliche Kunst hat er bei der Wiederherstellung des Domes, die sein eigenstes Werk ist, bewiesen. Jeder Kunstkenner und -freund, der heute das herrliche Gotteshaus betritt, mußte hochbefriedigt diese Kunststätte verlassen und sich dankbar des Restaurators erinnern. Vor der Domrestauration ließ er die dem Verfalle preisgegebene Heilig-Geist-Kapelle, ein Bauwerk aus der Stilperiode der Hochrenaissance, stilgerecht wiederherstellen. In dem 1909 von ihm angekauften ehemaligen Stiftsgebäude, das in unmittelbarer Verbindung mit dem Dom steht und bis dahin den Zwecken staatlicher Behörden diente, über dem alten Kreuzgang, richtete er das Dommuseum ein. Sein feiner Kunstsinn fand und erkannte die im Dom und seiner Umgebung unbeachtet teilweise im Schutt liegenden Kunstwerke und ordnete sie nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten. Selbstverständlich war er dem wunderbaren Domschatz, einem der hervorragendsten Deutschlands, besonders während den schweren Zeiten des Krieges und in den ersten Jahren der Republik ein getreuer Wächter und Schützer. Jestädt war auch schriftstellerisch tätig, sowohl auf religiösem als auf künstlerischem Gebiete. Hervorzuheben ist seine Abhandlung in diesen Blättern über die Fritzlaer Pietà (Jahrg. XII, 1915/16, S. 210 ff.) und die sehr beachtenswerte Festschrift zum zwölfhundertjährigen Jubiläum der Stadt Fritzlar, welche neben dem Historischen viele beachtenswerte Bemerkungen über Kunst enthält. — Seine Verdienste wurden auch gebührend gewürdigt. Benedikt XV. ernannte ihn als Anerkennung seiner Domrestauration zum päpstlichen Geheimkämmerer. Die Universität Marburg verlieh ihm die Würde eines Doktors der Philosophie und die Stadt Fritzlar verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht. — Im Schatten des Domes, im Gärtchen des Kreuzganges, auf dem Friedhof der Stiftsherren, ruht der edle Priester, der hochbegabte glänzende Redner und Kunsthistoriker Wilhelm Jestädt aus, dessen Namen mit dem St.-Peters-Dom in Fritzlar untrennbar vereint ist.

Krämer

Denkmalpflege

TAG FÜR DENKMALSPFLEGE 1926

Der diesjährige Tag für Denkmalspflege findet vom 13. bis 18. September in Breslau statt. Diese Tagung, die sich der ganz besonderen Förderung des Kultusministeriums erfreut, befaßt sich jeweils mit prinzipiellen Fragen der Erhaltung von Natur- und Kunstdenkmälern und zählt zu ihren Mitgliedern alle bedeutenden Gelehrten und Interessenten dieses Gebietes in Deutschland und Österreich. Vorsitzender ist Geheimrat Prof. Dr. Clemen in Bonn. Um einem so weitreichenden Sachverständigenkreis einen Begriff von dem nahezu unbekannten Kunstreichtum unserer Grenzprovinz aus vergangenen Zeiten zu geben, bereitet der Ortsausschuß in Breslau unter dem Vorsitz von Prov.-Konservator Dr. Burgemeister eine Ausstellung vor, die die schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, also aus vorreformatorischer Zeit, umfassen wird. Sie hat nicht nur die Billigung, sondern auch tatkräftige Förderung seitens der obersten Reichsbehörden, der Provinz und der Stadt gefunden, schon deshalb, weil es sich hier um eine deutsche Kulturaufgabe von hoher Bedeutung handelt. Neben den öffentlichen Sammlungen sind die auszustellenden Werke vor allem in den Kirchen unserer Provinz zerstreut. Um ein richtiges Bild des damaligen Kunst- und Kulturstandes zu vermitteln, werden eine Anzahl solcher Werke, wie Bilder, Altäre und besonders Holzfiguren für die Dauer der Ausstellung (August und September) von ihren oft abgelegenen und schwer zugänglichen Standorten nach Breslau überführt werden. Der Ausstellungsausschuß besteht aus den Herren Dr. Burgemeister, Prov.-Konservator von Niederschlesien, Museumsdirektor Dr. Braune und Professor Massner und Pfarrer Hadelt, Prov.-Konservator von Oberschlesien. Die Ausstellung wird während der Monate August und September dauern, so daß sich auch den Besuchern der Katholikenversammlung in Breslau Gelegenheit bieten wird, einen Einblick in die von der Kunstwissenschaft bisher so stiefmütterlich behandelte kirchliche Kunst des Ostens zu erlangen. Im Diözesanmuseum wird zu gleicher Zeit eine Ausstellung schlesischer Barockkunst stattfinden, umfassend vor allem die Kleinwerke der schlesischen Plastik, Malerei, Paramentik und Goldschmiedekunst. Der Ausstellungsausschuß besteht aus den Herren: Dr. Burgemeister, Provinzialkonservator von Niederschlesien, den Museumsdirektoren Professor Dr. Braune und Massner, Kustos Dr. Wiese, Pfarrer Hadelt, Provinzialkonservator von Oberschlesien, und dem Direktor des Diözesanmuseums Professor Dr. Nowak.

H.

DIE AACHENER MÜNSTERKANZEL

Der berühmte goldene Ambo im Aachener Kaiserdom gehört zu den kostbarsten Monumentalwerken frühchristlicher Goldschmiedekunst. Dennoch ist er in seinen verschiedenartigen ornamentalen Einzelheiten und seinen unersetzlichen Zierstücken aus Elfenbein und Bergkristall, nur noch wenig eingehend erforscht worden. Er ist eine Stiftung Kaiser Heinrichs II. an die Pfalzkapelle Karls des Großen vor dem Jahre 1014. In den letzten Wochen wurden aus mehrfachen Gründen Studien an dieser Kanzel vorgenommen, welche demnächst veröffentlicht werden. Hierbei wurde u. a. festgestellt, daß bei der letzten Restauration im Jahre 1816 eine Übermalung der Ornamente mit Lackfarbe vorgenommen worden ist und andere wertvolle Teile durch Zutaten verdeckt worden sind. Nach vorsichtiger Entfernung des Lackes traten zur größten Überraschung prächtige Ornamente in der alten romanischen Emailbrun-Technik auf glänzendem feuervergoldetem Untergrund hervor. Nach diesen neuesten Feststellungen unterliegt es heute keinem Zweifel mehr, daß die Mehrzahl der Teilstücke, mit welchem der Holzkern der Kanzel überaus reich bekleidet ist, aus dem 11. Jahrhundert stammt. Hierdurch werden die Beschreibungen mancher älterer Historiker über diesen Ambo hinfällig. Das Stiftskapitel beauftragte den Stiftsgoldschmied Witte, die umfangreichen Arbeiten unverzüglich vorzunehmen. Sie werden streng nach dem heutigen Stande der Denkmalspflege ausgeführt werden. Eine genaue wissenschaftliche Untersuchung aller am Ambo befindlichen Stücke wird gleichzeitig erfolgen. So steht zu hoffen, daß in absehbarer Zeit eines der wertvollsten Werke romanischer Goldschmiedekunst wieder in altem Glanze erstrahlen und mehr noch als bisheran eine unvergleichliche Sehenswürdigkeit der alten Pfalzkapelle bilden wird.

Bücherschau

NEUERSCHEINUNGEN ZUM JUBILÄUM DES HEILIGEN FRANZ VON ASSISI

Dieses Jahr bringt eine ganz außergewöhnliche Anzahl Publikationen über den heiligen Franz von Assisi, die von religiösen und künstlerischen Körperschaften, von mehr oder weniger dazu Berufenen veröffentlicht werden. Einen nicht geringen Raum nehmen dabei natürlich die Neudrucke der Fioretti di San Francesco, der Blütenlese, des Speculum perfectionis, der Lebensbeschreibungen des Heiligen vom heiligen Bonaventura, des Fra Bernardo da Quintavalle, einige auch mit dem Leben des Fra Ginepro. Aus der unglaublichen Fülle teile ich nur diejenigen mit, die für das kunstliebende Publikum in Betracht kommen.

I Fioretti di S. Francesco d'Assisi da un codice della Biblioteca Reale di Torino a cura del P. Francesco Sarri dei Minori. Firenze 1926, Valecchi, 221 Seiten und 56 Illustrationen nach den Holzschnitten einer anonymen Ausgabe aus dem 17. Jahrhundert. Eine der besten Übertragungen ins Neuitalienische. Auf einfaches, aber gutes Papier gedruckt, wird dieses eine wohlfeile Volksausgabe werden. Preis 2 Lire. 8⁰.

I Fioretti di Santa Francesco illustrati da Attilio Razzolini. Società editrice Toscana, Sancasciano (Val di Pesa). Mit einer Einleitung von G. L. Passerini. XIV, 320 Seiten, mit 45 Originalholzschnitten, teils Illustrationen und Initialen von Razzolini im italienischen Frührenaissancestil. Im Anhang das Leben des einfältigen, aber guten Fra Ginepro, Küchenmeister zur Zeit des heiligen Franz. Auf holzfreiem Papier, in Halbpergament Lire 15.—. 8⁰.

San Francesco d'Assisi nel VII⁰ Centenario della morte, Sondernummer der großen Zeitschrift »Illustrazione Italiana«. 100 Seiten Text mit Beiträgen bedeutender Kunsthistoriker. Über 200 Illu-

strationen, davon mehrere in Kupfertiefdruck und in Dreifarbendruck, nach den bedeutendsten Kunstwerken, vor allem Giottis und seiner Zeitgenossen, und der Städte, in denen sich das Leben des Heiligen abspielte. Auf feinstem Kunstdruckpapier. Heft in 4° 25 Lire.

Angelo Lipinsky

BERICHTE ÜBER RESTAURIERUNGS-ARBEITEN

Im Anschluß an meine Berichte über die Freilegung des Tempels der Fortuna Virilis, und über Arbeiten in der alten Diakonie San Giorgio in Velabro, bin ich heute in der Lage, auch die offiziellen Publikationen mitteilen zu können, die mit einiger Verspätung ins Publikum gelangt sind.

Munos, Antonio: Il restauro del Tempio della Fortuna Virile. Roma 1925. Società editrice d'arte illustrata. 43 Seiten Text, Bibliographie und 49 Tafeln, die Arbeiten der Freilegung und die alten Darstellungen des Gebäudes, sowie verschiedene interessante Details zeigend. Der Verfasser gibt erst einen allgemeinen Überblick über das Forum Boarium, auf dem der Tempel steht, verfolgt die Geschichte der Diakonie vom 7. Jahrhundert an, und erläutert die baulichen Veränderungen und die nötigen Konsolidierungsarbeiten. 35 Lire.

Munoz, Antonio: Il restauro della Chiesa di San Giorgio al Velabro in Roma. Roma 1926. Società editrice d'arte illustrata. 46 Seiten Text, 32 Tafeln. In der textlichen Anlage genau wie die Publikation über den Tempel der Fortuna, früher Diakonie von Santa Maria Egiziaca, entwickelt der Verfasser hier den Übergang von der Basilica Semproniorum zur christlichen Kirche, der bisher noch in tiefstes Dunkel gehüllt war. Eine ausführliche Würdigung finden die Freskenreste, die entdeckt worden sind, und die zusammen mit denen vom Fortunatempel ein interessantes Dokument der Malerei des 8. bis 10. Jahrhunderts sind. 35 Lire.

Angelo Lipinsky

Benedikt Momme Nissen, Der Rembrandtdeutsche, Julius Langbehn. 358 S. mit 5 Tafeln. Freiburg i. Br. Herder, 1926.

Mit der Biographie des so lange in seine selbstgewählte Anonymität gehüllten Rembrandtdeutschen liegt ein Buch vor, das wohl auf lange hinaus das Interesse des ganzen geistigen Deutschlands wachhalten wird. Ist doch heute schon nach kaum zwei Monaten des Erscheinens die ganze Auflage von 5000 Exemplaren ausverkauft, in unserer buchfeindlichen Zeit ein ungeheurer Erfolg. Mit liebevollem Nachfühlen, doch nicht mit Parteilichkeit, sondern mit einer echt christlichen Gerechtigkeit und Offenheit schildert der Verfasser das Leben seines Freundes und Meisters, dieses echten Nordgermanen, der den seltsamen Weg über skeptisches protestantisches Christentum, Antike und künstlerisch bedingter Lebensführung zur katholischen Kirche findet, weil auch ihm wieder aufgeht, wo die Mängel im persönlichen wie völkischen Leben Deutschlands liegen. Es ist das Leben eines knorrigen, kantigen Eigenwilligen, eines zuletzt fast schrullenhaft Einsamen voll mimosenhafter Empfindlichkeit, aber doch eines Geistigen voll führender Kraft und Prophetie, eines selten reinen und tiefen Menschen, so unverständlich (gerade in unserer geldgierigen Zeit) uneigennützigen Mannes, daß er es für unzulässig hielt, geistige Dinge für Geld zu geben, und deshalb lieber arm bleibt. Das Buch ist stilistisch scheinbar ganz einfach geschrieben. Aber seine Schönheit liegt gerade in dieser gesammelten Ruhe, deren innere Spannung das umfangreiche Werk in einem Zuge lesen läßt. Es ist gerade für den gebildeten Katholiken ein sehr besinnliches Buch, da es nicht wie manch anderer Konvertitenbericht alles im rosigsten Lichte sehen läßt, sondern auch hier von einer unerbittlichen Gerechtigkeit ist.

Georg Lill

Der kleine Herder. Nachschlagebuch über alles für alle. Mit ca. 4000 Abbildungen im Text, Kunstdrucktafeln usw., ca. 50000 Artikeln. Freiburg i. Br., Herder 1925. Zwei Bände (1531 Seiten). In Leinen M. 30.—, in Halbfranz M. 40.—.

Auch die Firma Herder hat sich nunmehr entschlossen, ein kleineres Nachschlagelexikon in zwei sehr handlichen und schmucken Bänden herauszugeben. Dabei ist ein neues fortschrittliches System in der Methode der Aufnahme der Wörter eingeführt. Im allgemeinen begnügen sich die Artikel mit einigen Zeilen der aufklärenden Erläuterung, jedoch bei Dingen, die irgendwie im aktuellen Interesse stehen, rundet sich diese Aufklärung zu ganzen Aufsätzen und Übersichten ab. Was uns hier ganz besonders interessiert, ist die Berücksichtigung der Kunst. Die großen Stilperioden sind selbstverständlich mit zusammenfassenden Aufsätzen mit größeren Bildtafeln vertreten. Dann aber ist gerade auch den aktuellen Bedürfnissen der christlichen Kunst Rechnung getragen. Wir finden kurze Charakteristiken moderner christlicher Künstler, wie etwa Baumhauer, Caspar, Eberz, Fugel, Hecker, Nauen, Samberger, Schumann, Waderé usw,, denen wie auch bei den alten und modernen andern Künstlern meistens bezeichnende Abbildungen einzelner Werke beigegeben sind. Auch die Fülle der Abbildungen von Kirchen, Burgen, Schlössern fällt in den kleinen handlichen Bänden auf. Der »Kleine Herder« steht mindestens auf der gleichen Höhe, wie andere derartige Werke.

Georg Lill

PALÄSTINALITERATUR

Ludwig Preiß und Paul Rohrbach, Palästina und das Ostjordanland. Mit 214 Tiefdrucken und 21 farbigen Uvachromien nach Aufnahmen von L. Preiß. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1925. In Leinen M. 28.—.

Karl Gröber, Palästina, Arabien und Syrien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Mit 304 Tiefdrucken. Aufnahmen meistens von Karl Gröber. Verlag Ernst Wasmuth A.G., Berlin W 8 (Aus „orbis terrarum"). In Leinen M. 26, in Halbleder M. 35.—.

Das außerordentlich gesteigerte Interesse am Orient und besonders an Palästina ist vor allem durch die politischen Vorgänge des letzten Jahrzehnts verursacht. Daneben erwacht aber im geistigen Europa auch das Verständnis für die besonderen künstlerischen und landschaftlichen Schönheiten eines erst jetzt im Zeitalter des Automobils leichter zu erschließenden Landes. So entsteht eine ganze Literatur über diese Gegenden, aus der wir heute zwei besonders schöne und ansehnliche Publikationen vorlegen wollen. Beide legen den fast ausschließlichen Wert auf das Bild. Der einleitende Text gibt nur in Essayform den allgemeinen Umriß. Dafür gibt die wundervoll entwickelte Photographenkunst optische Einblicke in die fremden

Gegenden von einer Lebenswahrheit, Lichtfülle und Bildschönheit, die in vielem dem Worte gleichgestellt werden kann, ja sie in der überzeugenden Stärke des Erlebens übertrifft. Auch hier sieht man, wie eine gewisse Art der Übermittelung heute mit ganz anderen optischen Wirkungen arbeitet als früher. Die Bände decken sich nicht ganz im geographischen Umfang, aber auch nicht in den Bildern, so daß beide Bände nebeneinander aufschlußreich sind. Bei Gröber tritt das künstlerische in den Architekturaufnahmen stärker hervor. Das Künstlerische kommt bei Gröber aber auch in der photographischen Aufnahme wirkungsvoller heraus. Seine Landschaftsbilder aus der Wüste sind oft von einer romantischen Größe, die durch eine unerhörte Differenzierung der Mitteltöne und feinsten Übergänge zu einer direkt malerischen Schönheit gesteigert wird. Selten, daß man wie hier den feinfühligen Photographen als schärfsten Konkurrenten eines Künstlers sieht. Die Aufnahmen von Preiß sind dagegen einen Ton kühler. Bei Preiß kommen dafür farbige Uvachromaufnahmen dazu, die natürlich einen realistischen Einblick in die Farbfülle des Orients geben, wie sie der monochromen Kamera verschlossen ist. Die Bände sind für die Verlebendigung des biblischen Unterrichts, aber auch darüber hinaus für das Erlebnis des heiligen Landes sehr wertvoll. Georg Lill

Max Kirschstein, Siena. Bei Georg Müller in München.

Auf umfassende und gründliche Studien gestützt, bietet der Verfasser eine lebendige, oft von hinreißendem Schwung getragene Darstellung der Geschichte, der Kunst und der Kultur Sienas. Die eingestreuten, immer meisterhaft verdeutschten Proben altsienesischer Dichtkunst zeugen von seinem starken Formtalent. In zwölf Kapiteln rollt die Geschichte der Stadt an uns vorüber, der Stadt der Jungfrau und der Heiligen, und auch über die nicht leicht zugängliche Kunst der Sienesen wird manches treffende, feine Wort gesagt. An tiefen Symbolen reich, weltabgewandt und voll sanfter, verklärter Schönheit, übt diese Kunst wohl auf jeden Besucher der Dreihügelstadt einen unverlöschlichen Reiz aus, und gern wird er sich von dem sachkundigen Führer leiten lassen. W. B.

Maulbronn, die uralte Klosterstätte im Schwabenlande, ist schon von Justinus Kerner beschrieben, seine Geschichte von Gustav Schwab erzählt worden, und diese beiden, heute mit Unrecht fast vergessenen Texte, vermehrt durch eine formschöne Einführung von Hans Heinrich Ehrler, und geschmückt mit sechzehn Steindrucken von Adolf Hildenbrand, gibt der Verlag Dr. Karl Hoenn in Landschlacht am Bodensee neu heraus. Das Kloster hat eine fast achthundertjährige, wechselvolle Geschichte. Zisterziensermönche haben es gegründet, die Wälder ausgerodet, Wege angelegt und den Weinbau eingeführt. Noch heute ist das Kloster eine kleine Stadt für sich, umgeben von wohlerhaltenen Mauern, Zwinger, Gräben und Türmen. Etwa 30 Jahre lang ist daran gebaut worden, bis 1178 die romanische Kirche eingeweiht werden konnte. Aus der evangelischen Theologenschule, die hier seit der Glaubensspaltung eingerichtet wurde, ist der große Astronom Kepler hervorgegangen, Hölderlin und Justinus Kerner verlebten hier ihre Jugend, hier empfingen der große Philosoph Schelling und Pfister, der Geschichtsschreiber Schwabens, ihre Vorbildung, und Schellings Gattin Karoline starb hier und erhielt auf dem Friedhofe vor der Klosterkirche ihr Grabdenkmal. Die sechzehn Steindrucke von Hildenbrand zeigen in expressionstisch vereinfachender Weise Einzelheiten aus der Kirche, dem Kreuzgang, dem Jagdschloß, das sich die Württemberger Herzöge hinter dem Herrenhause erbauten, den Turm des Schwarzkünstlers Dr. Faust und den tiefen See. W. B.

DAS KARL-ERNST-OSTHAUS-ARCHIV IN MÜNCHEN

Aus dem Nachlaß des Gründers des Folkwang-Museums ist in den Besitz des Verlages Georg Müller in München ein Bestand von etwa 20000 Platten gelangt, deren Vermehrung und systematischen Ausbau der Verlag mit großer Hingabe betreibt. Nachdem die Sichtung und Ordnung dieses umfangreichen Materiales beendet war, konnte der Verlag nunmehr mit der Herausgabe der Kataloge beginnen. Im Sinne seines Gründers will das Osthaus-Archiv sich in den Dienst der gesamten kunst-, kultur- und völkerkundlichen Forschung stellen, außerdem aber auch dem Schulunterricht und dem Volksbildungswesen ein vielseitiges Anschauungsmaterial bieten. Da die vorhandenen Aufnahmen meist mit wissenschaftlicher Genauigkeit auch eine schöne künstlerische Wirkung verbinden, so eignen sie sich ebenso für den Wandschmuck wie für die Mappe des Kunstfreundes. Als erster Katalog ist soeben unter dem Titel: »Deutsche Kunst bis 1800« ein 79 Seiten umfassendes Verzeichnis von Bauwerken aus Deutschland und Österreich und von Gemälden, Plastiken und kunstgewerblichen Gegenständen erschienen, dem Kataloge über »Deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts«, ferner über »Schweiz, Belgien und Mittelmeerländer«, sowie über »Ostasien, Australien und Amerika« folgen sollen. W. B.

Kleine Mitteilungen

Der im Mai 1881 in Bregenz verstorbene Gebhard Flatz, ein Maler im Sinne der Nazarener oder, wie er in Herders Konversationslexikon, Bd. III, S. 628 genannt ist: Nachahmer Overbecks und Raffaels in gemütvollen religiösen Bildern, hat den hier noch lebenden Verwandten seinerzeit eine stattliche Zahl Skizzen zu Gemälden und Altarbildern als Erbe hinterlassen.

Die Skizzen sind zumeist auf Pauspapier angelegt und im großen ganzen trotz der langen Zeit in gutem Zustand, mit Ausnahme einiger Beschädigungen am Rande.

Da sich hierzulande für diese Kunstblätter keine geeignete und entsprechende Verwertung findet, haben sich die jetzigen Besitzer entschlossen, sie zum Verkaufe anzubieten. Eine Schenkung an das Landesmuseum von Vorarlberg kommt nicht mehr in Frage, weil dasselbe schon Zeichnungen von Flatz besitzt und diese Skizzen wegen Platzmangel doch nicht alle aufgehängt werden können, vielmehr, wie bisher ungesehen und unbenützt, aufbewahrt werden müßten, wodurch sie nicht besser werden.

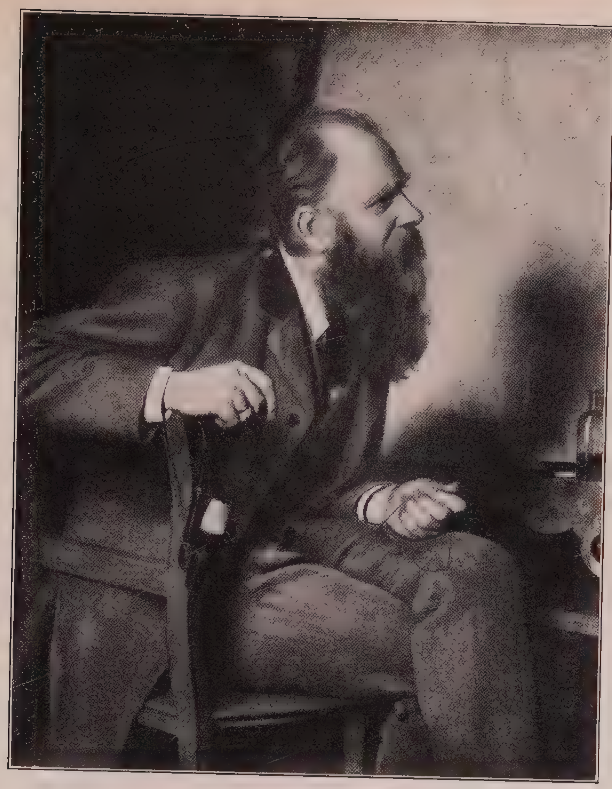
Die Skizen werden in einem oder stückweise zu bescheidenem Preise abgegeben. Interessenten wollen sich an den mit dem Verkauf von den Erben beauftragten Stadtarchivar Dr. O. Irlinger-Bregenz, Rathaus, wenden.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München



JARD VON GEBHARDT

EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM



HUGO CROLA ED. VON GEBHARDT 1887

EDUARD VON GEBHARDT

Von ANDREAS HUPPERTZ

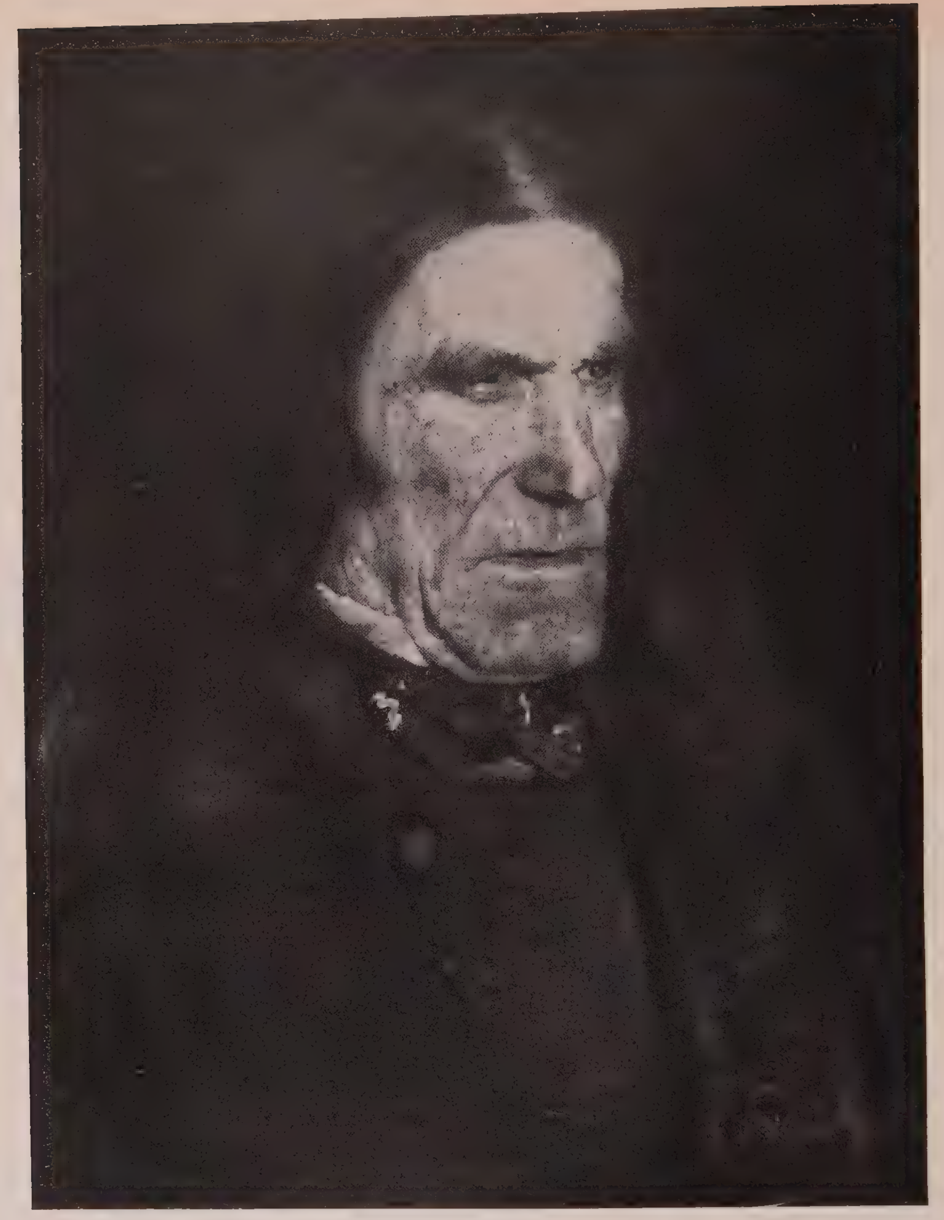
Drei Patriarchen deutscher Kunst hat in jüngster Zeit die Hand des Todes von uns hinweggenommen, alle drei Maler, alle drei auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst hervorragend tätig: Wilhelm Steinhausen — Hans Thoma — Eduard von Gebhardt.

Am 3. Februar 1925 starb unerwartet in seltener Frische des Körpers wie des Geistes Eduard von Gebhardt, Professor a. D. und Ehrenmitglied der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, Ehrenmitglied der Kunstakademien in Berlin und Dresden, Ehrendoktor der evangelischen Theologie und Philosophie der Universitäten Straßburg und Bonn, Ehrenbürger der Stadt Düsseldorf, Ritter des preußischen Ordens pour le mérite, Wirklicher Geheimer Rat mit dem Prädikat Exzellenz.

Monate trennen uns von dem Tage des Heimgangs des also Gefeierten[1]), und dieser Abstand mag nunmehr, auch nach gründlichem Studium einer von der Düsseldorfer Künstlerschaft veranstalteten Gedächtnisausstellung, die über 160 Werke aus einer über siebzigjährigen Schaffenszeit umfaßte, genügen, zu diesem Schaffen Stellung zu nehmen, ein Urteil zu versuchen, was es für seine Zeit gewesen, und was es der Zukunft sein wird.

Am 13. (= 1.) Juni 1838 zu St. Johannes in Estland als Sohn eines altlutherischen Pfarrers geboren, besuchte Eduard von Gebhardt die Kunstakademien in St. Petersburg, Karlsruhe und Düsseldorf. Hierselbst ließ er sich im Jahre 1860, also zweiundzwanzigjährig, für immer nieder und schloß sich eng an Wilhelm Sohn an, zunächst als Schüler, bald sein Freund, durch dessen Mitwirkung seit 1874 Professor für eine Malklasse an der Kunstakademie. Diesem Freunde, dem glänzenden Koloristen und Genremaler,

[1]) Die Unmöglichkeit, alle wünschenswerten Abbildungen zu beschaffen, verzögerte die Veröffentlichung dieses vor einem Jahre geschriebenen Artikels.



EDUARD VON GEBHARDT ESTNISCHER BAUER

verdankt Gebhardt auch außerordentlich viel für sein malerisches Können, und nicht minder stark ist dessen Einfluß für seine Fähigkeit gewesen, seinen dargestellten Personen lebhaftesten Ausdruck zu verleihen, die beiden Eigenschaften, die für Gebhardt in der Folge ganz besonders charakteristisch geworden sind. Und noch ein anderer, ebenfalls stark wegweisender Einfluß geht auf Sohn zurück, das gründliche Studium der alten Niederländer und Deutschen, auf die jener ihn hinwies, während jedoch auch die zeitgenössischen Niederländer bzw. Flamen, wie vor allem wohl Hendrik Leys, offenbar nicht ohne besonderen Eindruck auf Gebhardt geblieben sind. Schließlich blieb er, der Protestant, aber auch von den zu jener Zeit auf ihrer Höhe schaffenden Düsseldorfer »Nazarenern«, deren bedeutendste Ernst Deger, Franz Ittenbach und die beiden Brüder Andreas und Karl Müller waren, nicht unberührt.

Alle diese Einwirkungen bemerkt man, hier mehr, dort weniger, in Gebhardts frühesten Düsseldorfer Arbeiten, die auch noch eine andere Eigenschaft von den späteren, in denen



EDUARD VON GEBHARDT MÄDCHENBILDNIS

er seinen eigenen, reinen Stil gefunden, wohltuend abhebt: eine vornehme, gewinnende Ruhe im Innern und Äußern der Dargestellten im Einzelnen wie der Szenen im ganzen, hier und da wohl auch schon einmal ein frühes Aufblitzen jener späteren Unruhe und Aufgeregtheit, ja oft einer Leidenschaftlichkeit, die sich manchmal nicht genug tun kann im Streben nach stärkstem physiognomischem Ausdruck, Bewegen und Gestikulieren, um ja auf den Beschauer recht eindringlich einzureden oder ihm die Darstellung recht begreiflich zu machen, ein Beginnen, das sehr oft übers Ziel hinausschießt und nun seine Wirkung gerade verfehlt. »Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt.«

Wenn auch Gebhardt Protestant war und von Protestanten auch als Künstler ganz

besonders als der Ihrige beansprucht wird, so kann doch auch diese Zeitschrift an ihm als einem der gerühmtesten Bildner christlicher Stoffe, der auch großen Einfluß auf katholische Künstler und auf die gesamte christliche Malerei der letzten Vergangenheit ausgeübt hat, nicht vorübergehen. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, nach seinem Tode ein Bild seines Schaffens wenigstens im wesentlichen und in seinen bedeutenderen wie auch charakteristischen Werken festzuhalten und dazu kritisch und wegweisend für die Zukunft Stellung zu nehmen. Zwar war Gebhardt auch als Porträtmaler, der das Charakteristische der betreffenden Persönlichkeiten vortrefflich zu erschauen und wiederzugeben verstand, auch im profanen Genre hervorragend tätig; weit überwiegend aber hat er christliche Stoffe behandelt, und hier hat er, wie es heißt, reformierend, richtiger vielleicht revolutionierend gewirkt, jedenfalls mit Bewußtsein und Tendenz einen ganz neuen Weg eingeschlagen. Persönlich stand er wohl auf gutem Fuß mit den Nazarenern und war, wie erwähnt, anfangs einigermaßen auch von ihnen angehaucht, die, auf das Kunst- und Schönheitsideal der italienischen Renaissance zurückgreifend, wie auch aus einer besonderen religiösen Einstellung heraus die christlichen Stoffe aus dem Alltäglichen, Irdischen in eine höhere Sphäre hinauszuheben und in idealen Formen zu geben bestrebt waren und so ihre Andachts- und Altarbilder schufen. Gebhardt hingegen zog von Anfang an für sein Schaffen, von ganz wenigen Darstellungen aus dem Alten Testament abgesehen, nur Christus und sein Wirken als Prediger, Wundertäter und Erlöser, und zwar auf der wirklichen Erde, in Betracht, umgab ihn mit wirklichen, alltäglichen Menschen, so alltäglich und so wirklich wiedergegeben, daß die seinem Schaffen Näherstehenden in seinen Bildern manchmal mehr oder weniger große Ansammlungen bekannter Modellsteher und Straßentypen, dargestellt in naturalistischen Landschaften oder bürgerlichen Räumen, finden konnten. Den Dargestellten gab der Künstler, abgesehen von Christus mit seinem langen, zeitlosen Rock, das Kostüm der Zeit der Reformation, welche, von seinem Standpunkte, den Menschen wieder den »wahren Christus« mit der Predigt des »reinen Evangeliums« brachte. Auf diese Weise das Leben und Wirken Christi vorzuführen, hat Gebhardt sich nun bis an sein Lebensende, über 70 Jahre lang, unablässig bemüht. Aus einer Äußerung, die er mir bereits vor Jahren machte, daß er nämlich mit einem eben fertig gewordenen Bilde die letzte ihm noch mögliche Darstellung aus der Geschichte Christi herausgeholt habe, kann man die Feststellung machen, daß er mit Bewußtsein und Absicht das Gebiet seiner biblischen Darstellungen nur auf einen Teil, nicht der Bibel, auch nicht einmal des Neuen Testamentes, sondern nur des Lebens und Wirkens Jesu beschränkt hat, auf solche Begebenheiten nämlich, die zwischen dem Auftreten des Zwölfjährigen im Tempel und der Himmelfahrt liegen. Jene Äußerung dürfte aber anderseits auch die harte Auffassung widerlegen, als ob Gebhardt bei seinen Bildern von irgend einem ihn interessierenden physiognomischen Ausdruck ausgegangen sei und dann nach einer geeigneten Szene geforscht habe, in der er jenen verwerten konnte.

Von protestantischer Seite wird Gebhardt gern als starker und eigenwilliger Erneuerer religiöser Kunst bezeichnet, und groß ist auch die Zahl der Katholiken, die ihn so feiern. Vom katholischen Standpunkte aus können wir aber dieser Auffassung nicht zustimmen. Gebhardts Kunst bedeutet uns nicht eine Erneuerung, sondern nach dem Gesagten eine konfessionelle Einseitigkeit und eine stoffliche Beschränkung auf ein Teilgebiet, weil eben nur eine eigenartige Illustration eines Teiles der Bibel, ja nur eines Teiles aus dem Leben Jesu, im Gegensatze zu unserer Vorstellung von der Welt eines christlichen Künstlers, der sich auch noch mit sehr vielen anderen, über eine teilweise Bibelillustration weit hinausgehenden, sich ihm aufdrängenden und oft geradezu bannenden und quälenden Themen abzumühen hat.

Gebhardt gilt aber auch nicht allen Protestanten als ihr besonderer religiöser Maler, wie mir manche, auch sehr urteilsberufene, abwehrend versichert haben. Auch sie betonten, von religiöser Kunst einen anderen Begriff zu haben und von ihr auch anderes, als und wie es Gebhardt geboten, nämlich mit katholischer Auffassung und Forderung Verwandtes zu erwarten. Daher sehen auch sie z. B. in den ruhig-vornehmen, zart empfundenen und gegebenen frühesten Werken Gebhardts seine besten Leistungen, während die mit immerfort sich steigernder, auch in der unruhigeren Malweise sich äußernder Leidenschaftlichkeit erfüllten späteren Bilder entsprechend an Wirkung auch für sie einbüßen. Daraus ist es zu erklären, daß von sachverständigen Händen in der

EDUARD VON GEBHARDT

AUFERWECKUNG DER TOCHTER DES JAIRUS

Düsseldorfer Jubiläumsausstellung 1925 in der Abteilung »Hundert Jahre rheinischer Malerei« auf eine einzige Wand noch nicht zehn Werke der Frühzeit Gebhardts bis etwa 1870 gehängt sind und dazu erklärt wurde, daß diese Wand des Künstlers Können besser repräsentiere als die eben vorhergegangene umfangreiche, tatsächlich viel zu wenig gesiebte Gedächtnisausstellung mit ihren mehr als einundeinhalb Hundert Bildern es vermocht habe. Demnach wäre der große Künstler nur in jenen Werken zu sehen, die noch die oben erwähnten mannigfachen Einwirkungen zeigen, während Gebhardts Größe in dem Maße abgenommen hätte, als er selbständig wurde und seinen eigenen Stil fand, d. i. in den Werken der verbleibenden rund fünfzig Schaffensjahre. Und wenn jenes sachverständige Urteil Berufener mit der daraus gezogenen nüchternen Folgerung stimmt, — wir werden es an Hand der später zu betrachtenden Abbildungen zu prüfen haben, — dann wäre der fertige und selbständige Gebhardt nicht jener große Künstler gewesen, als der er in so hohem Maße gefeiert worden ist. Vielleicht aber wird an beidem, an seiner ungewöhnlichen Verherrlichung wie auch an jenem harten Urteil einiges zu streichen sein, um einem objektiven Urteil, soweit ein solches überhaupt möglich ist, nahezukommen. Erschwerend hierfür ist ja, daß Gebhardts Schaffen noch weit in eine Zeit und eine Menschheit hineinragt, die auch, abgesehen von unseren Forderungen an echte religiöse Kunst, in den rein künstlerischen Dingen zum großen Teil schon zu ganz anderen Anschauungen gekommen ist, so daß Altes und Neues sowohl auf seiten der Künstlerschaft wie auch der Kunstfreunde einander bekämpfen und eine beiden gerecht werdende Einfühlung und Stellungnahme sehr erschweren.

Eines jedoch muß überparteilich an Gebhardt gerühmt werden, daß er seinen religiösen Standpunkt und seine Auffassung von christlicher Kunst die Jahrzehnte hindurch mit einer Treue, einer Zähigkeit und Energie, fast möchte man sagen, einem Fanatismus in seinem Schaffen verfochten hat, die wir unsern andern christlichen Künstlern nur wünschen können an Stelle des Mangels an wirklicher innerer Begeisterung und Anteilnahme, vielleicht auch ehrlicher Überzeugung, der, trotz all der modernen, auch ihnen eigenen Schwärmerei für die doch unverstandenen und innerlich nicht nacherlebten Blütezeiten christlicher Kunst, doch auch sie nicht dazu kommen läßt, wirkliche und wirksame Werke religiöser Kunst zustande zu bringen.

Wiederholt hat Gebhardt, der in der Hauptsache ungezählte Tafelbilder geschaffen, sich auch auf der Wand versucht, so u. a. in einem Saale des ehemaligen Klosters und heutigen protestantischen Predigerseminars Lokkum (Prov. Hannover) in den Jahren 1884—1892 und dann zu Beginn dieses Jahrhunderts in der Friedenskirche zu Düsseldorf. Nehmen die Lokkumer Bilder mit ihrer strengeren Komposition und ihrer Linienführung noch eine gewisse Rücksicht auf die Architektur und die Wandfläche, so vermissen wir die Beobachtung der Gesetze der monumentalen Wandmalerei vollständig in den lebhaften, ja manchmal leidenschaftlich bewegten Darstellungen in der Friedenskirche, die man mit Recht nicht anders denn auf die Wand ins Große übertragene Staffeleibilder nennt. Bei der immer stärker gewordenen Eigenart des Künstlers, die eben realistische, predigende Illustration geworden, kann man sich überhaupt nicht vorstellen, daß oder wie er, ohne sich aufzugeben oder in solchem Falle ein ganz anderer zu werden, wahrhaft monumental auf der Wand hätte schaffen können.

* * *

Die ersten Anfänge der Kunst Eduard von Gebhardts liegen auf profanem Gebiete. Neben einer kleinen Studie »Wilhelm Sohn in seinem Atelier« von 1860 kennen wir einige gleichfalls höchst weich und fein gemalte, sanfte und sympathische Mädchenköpfe (Bsp. Abb. S. 315, von 1861 oder 1862). Noch gar nichts weist hier auf den späteren, in der Malweise, den Typen und der Darstellungsart so eigenartigen und allgemein bekannten Gebhardt. Walter Cohen[1]) weist auf die erstaunlich schlichte Wirkung dieser Bildnisse hin und nennt sie »so selbstverständlich schön«, so ganz ohne das Raffinement eines spät noch von Munkácsy beeinflußten Sohn gemalt, »temperierte Werke«. Schon anders die Reihe der im Verlauf der sechziger Jahre gemalten Köpfe estnischer Bauern (Bsp. Abb. S. 314). Hier kündigt sich schon beim einen und andern der jenen noch fehlende »trotzende Fanatismus des Ausdrucks an, der auch in andern Frühwerken die spätere

[1]) Eduard von Gebhardts Düsseldorfer Anfänge. Die Kunst für Alle, XXXIV, 41ff.



EDUARD VON GEBHARDT CHRISTUS AM KREUZE

Richtung des Meisters anzeigt«. Daher wirken jene »in ihrer milden Anmut eher wie ein lyrisches Intermezzo in Gebhardts frühem Schaffen«.

In die Entstehungszeit der Bauernköpfe ragen die ersten uns bekannten religiösen Werke Gebhardts hinein, so der »Einzug Jesu in Jerusalem« (1863, Kunstdrucktafel), die »Erweckung der Tochter des Jairus« (1864, Abb. S. 317), und zwei Darstellungen der Kreuzigung Christi (1865 und 1866, Abb. S. 319). Wenn wir oben von einer Revolution auf dem Gebiete der christlichen Kunst durch Gebhardt sprachen, so ist dies nicht so aufzufassen, als ob der Künstler von Anfang an eine schroffe Scheidewand zwischen sich und den Nazarenern aufgerichtet und einen scharfen Trennungsstrich gezogen hätte. Dieser Prozeß ging vielmehr langsam vor sich, und bezeichnend hierfür ist gerade jenes früheste Bild des Einzugs Jesu in Jerusalem. Im ganzen noch so ziemlich eine wohltuende Ruhe, im einzelnen noch meist jene in den Mädchenköpfen lebende wie auch an die Nazarener erinnernde Empfindung, in der Volksmenge aber auch schon auf die spätere Zeit hinweisende Ausbrüche mit lebhaftem Mienenspiel und temperamentvollen Gestikulationen, in der Örtlichkeit, einem ehemaligen Tor des benachbarten Gerresheim, und in der Landschaft der schon starke Tribut an den Naturalismus, jedoch noch nicht zur Bekämpfung »der ekstatischen Art der Nazarener, die keine wirkliche Individualisierung zuließ«. Diese Bekämpfung ist, nach Gebhardts eigener Erklärung, »mit Bewußtsein und Eifer« erst später eingetreten, doch ohne daß, wie gesagt, hierdurch sein freundschaftliches Verhältnis zu jenen getrübt worden wäre.

Auch das im folgenden Jahre entstandene, noch sympathischere Bild, wohl das beste eigentlich religiöse Werk Gebhardts, die »Auferweckung der Tochter des Jairus« mit seiner feinen, zarten, seelenvollen Empfindung verrät noch nichts von der scharfen Abkehr, während anderseits der Realismus hier in der Behandlung des geschlossenen Raumes mit dem reizvoll benützten Spiel des Lichtes und dem Helldunkel wie auch den hervorragend gemalten Stilleben schon um vieles stärker in die Erscheinung tritt. Auch eine wenig angenehme Gebhardtsche Eigenart hat schon dieses Bild, die uns in späteren Bildern noch oft begegnet und stört, die Verquickung verschiedener Szenen nebeneinander, nicht im guten Sinne kompositionell miteinander, und daher leicht ein Auseinanderfallen der Komposition. Dem Kern der Darstellung gesellt sich hier die unwesentliche und entbehrliche Szene an der Zimmertür, wo der Vater den draußen harrenden Neugierigen Bericht erstattet. Der Blick des Johannes dorthin bedeutet uns weniger ein Mittel zur Verbindung der Komposition als eine Unterstützung der Ablenkung auf Nebensächliches. Mit der Vereinigung verschiedener oder gar zahlreicher, thematisch zusammengehöriger Szenen bei alten Meistern, z. B. Memling, hat die Art Gebhardts weder hier noch in späteren Bildern etwas zu tun und kann also damit nicht begründet werden. Wir erblicken darin lediglich den echt deutschen Hang zum Plaudern, der, an sich möglicherweise ein Gutes, auch hier der Feind des Besseren ist. »Reden ist Silber, Schweigen ist Gold«, gilt auch hier. Denn unser Bild würde beim Verzicht auf die Nebenszene und bei ausschließlicher Konzentration aller drei Apostel wie auch des Vaters auf das Wunder unzweifelhaft künstlerisch gewinnen und viel tiefer wirken.

Bezeichnend für den Werdegang Gebhardts ist der Vergleich zwischen der Darstellung einer Kreuzigung Christi aus jener Zeit und einer nicht viel späteren, die eine von 1865 (Abb. S. 319), die andere von 1873 (Abb. S. 326), jene infolge der Beschränkung auf das Wesentlichste, den Gekreuzigten mit der Mutter und Johannes, sogar mit Verzicht auf die sonst vielfach unentbehrlich scheinende, malerisch dankbare und oft stark betonte klagende Magdalena, ungleich wirkungsvoller und ergreifender als das Bild der Hamburger Kunsthalle mit seinem naturalistischen landschaftlichen Hintergrund und den vielen Nebenfiguren. Jenes ein wirkliches Andachtsbild, vielleicht das einzige von Gebhardt, und wert, auf einem Altar zu stehen, mehr als so manche auch mittelalterliche und spätere Altarbilder; das andere, wie viele der letzteren, mehr eine realistisch-erzählende Illustration. Hier haben wir klar erkennbar die Trennung des späteren vom frühen Gebhardt und dessen Zeitgenossen und den vollzogenen Übergang zur selbständigen Eigenart, deren Schöpfungen religiösen Inhalts nicht mehr wie jene frühen zu fesseln vermögen.

Auch in dem schon einige Jahre früher, 1870 entstandenen, berühmten Bilde des »Abendmahls« der Berliner Nationalgalerie spüren wir schon den späteren Gebhardt (Abb. S. 321). Das gleiche Thema wie bei Leonardo da Vinci: die Aufgeregtheit und das Fragen der



EDUARD VON GEBHARDT — DAS LETZTE ABENDMAHL

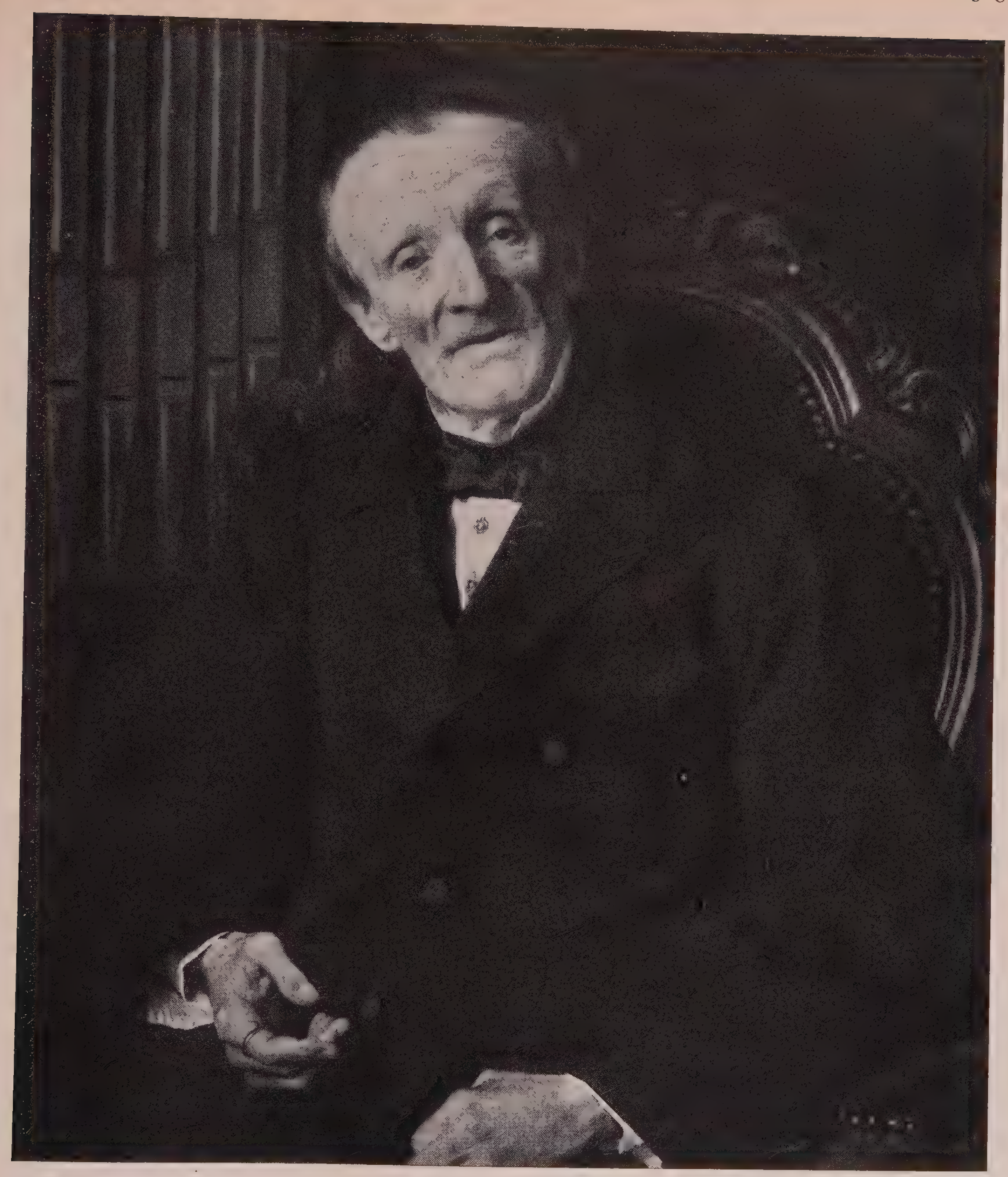
ob der unerhörten Erklärung des Meisters vom bevorstehenden Verrat entsetzten Jünger. Der Vergleich der beiden Werke offenbart mehr als alle Worte das, was beide trennt. Bei Gebhardt schon der große Schritt zum Realismus, dazu die Zerreißung der Tischgesellschaft und so eine Störung der Komposition wie der Konzentration durch den entweichenden Verräter, dem einer der Jünger nachblickt; also wieder die Einschiebung einer Sonderepisode. Im ganzen immerhin ein großer künstlerischer Wurf, der wohl eine tiefe Wirkung auszulösen vermag, mit dem aber, auch für unsere Auffassung, Gebhardts Bedeutung als wirklicher christlicher Künstler ihren Abschluß gefunden hat.

Wir dürfen vom frühen Gebhardt nicht scheiden, ohne noch einmal seiner Porträtierungskunst rühmend zu gedenken. Den bereits erwähnten frühesten Bildnisstudien reihen sich später mit der gleichen sympathisch berührenden Ruhe, Unaufdringlichkeit und Innerlichkeit u. a. Bildnisse seiner Eltern und seiner jungen Gattin an, dieses letztere wohl das beste von allen, hervorragend auch das Bildnis des Bürgermeisters Wortmann (1874, Abb. S. 323).

Und nicht zu übersehen sind schließlich die etwa fünfzig, malerisch zu einem großen Teile so ausgezeichneten Kopien, die Gebhardt auf seinen Studienreisen nach alten Meistern: Deutschen, Niederländern und Italienern, gemalt hat und seinem Heim als unveräußerlichen Schmuck einverleibte, nicht reine, getreue Kopien im üblichen Sinne, sondern persönliche Nachschöpfungen — vergleiche Malweise und veränderte Formate —, die ihm dazu dienten, in die Schaffensweise großer Meister zum Nutzen der eigenen künstlerischen Entwicklung und Vervollkommnung einzudringen —.

Das Bild der »Erweckung der Tochter des Jairus« kündete schon frühzeitig, wohin die religiöse Kunst Gebhardts führte, nicht zum sakralen oder Altarbild, sondern zum religiösen Genre- oder, wenn man so will, Historienbild. Das Genre war ja eine Düsseldorfer Spezialität geworden, vielfach bis zur Unerträglichkeit, und was auf diesem Gebiete an Geschmacklosigkeiten und Mangel an Qualität durch zahlreiche Maler gesündigt worden ist, das hat die Düsseldorfer Kunst in einen höchst üblen Ruf gebracht, so sehr, daß im allgemeinen und freilich oberflächlichen Bewußtsein und Urteil gerade das wirklich Spezielle und Hervorragende, was in Düsseldorf im 19. Jahrhundert geschaffen wurde und der Stadt für diese Epoche den Stempel einer der ersten deutschen Kunststätten aufzudrücken allein berechtigt ist, in den Hintergrund trat und lange Zeit fast übersehen wurde, bis endlich für weite Kreise in der erwähnten Düsseldorfer Jubiläumsausstellung durch das große Verdienst des Direktors der Städtischen Kunstsammlungen, Karl Koetschau, und seines Kustos Walter Cohen auch die Größe und Bedeutung Düsseldorfs für das 19. Jahrhundert wieder ins rechte Licht gerückt worden ist. Diese Ausstellung gibt deutlich zu erkennen, daß man die Düsseldorfer Kunst des 19. Jahrhunderts nicht geringschätzend und spöttisch nach den zahllosen Entgleisungen im Genre bewerten darf, sondern vor allem nach den glänzenden Leistungen auf dem Gebiete der Landschaft und des Bildnisses sowie, bei gutem und ehrlichem Willen, nach vielen religiösen Werken der guten unter den Nazarenern und sonstiger, nicht unter diese Bezeichnung fallender christlicher Künstler.

Eduard von Gebhardt muß man jedenfalls zu denen zählen, die auch im Genre Hervorragendes geleistet haben, wenn auch er manchmal süßliche, sentimentale Darstellungen in glatter Malerei, welche die Gedächtnisausstellung besser ferngehalten hätte, nicht vermieden hat. Nehmen wir von den vielen guten als eine früheste ausgezeichnete Arbeit nur das Bild »Regiomontanus« oder »Das Prinzip des Pendels« von 1874 (Abb. S. 325) mit dem so sehr beliebten Motiv der Gelehrtenstube und freuen uns an dem guten Interieur, dem glänzenden Stilleben und an der ausgezeichneten Mimik der beiden Männer. Hier herrscht auch noch die feine, ruhige Malerei und die vornehme innere Ruhe und Zurückhaltung der Frühwerke, im Gegensatz zu jener späten Darstellung des ähnlichen Motivs der »Humanisten« mit der flotten, breiteren, unruhigeren Malerei der Spätzeit und der jetzt übertriebenen, aufdringlichen, fast komisch berührenden Mimik. So ermöglichen auch diese beiden Darstellungen gleicher Motive einen lehrreichen Vergleich zur Kenntnis des großen Unterschiedes zwischen Früh- und Spätzeit. Außerdem zeigen uns diese beiden Werke auch, wie an Stelle des einstigen warmbraunen »Galerietons« auch bei Gebhardt die zeitgemäße »Aufhellung der Palette«, die frischere, lebhaftere Wirkung reiner Farben getreten ist.



EDUARD VON GEBHARDT BÜRGERMEISTER WORTMANN

Wie jenes profane Motiv, so sind auch die biblischen Darstellungen noch lange Zeit hindurch gemalt, bis allmählich auch hier die Lockerung des Pinselstrichs und die Steigerung der Lebendigkeit des physiognomischen Ausdrucks mit starker Bewertung der Interieurmalerei und interessanter Licht- oder künstlicher Beleuchtungseffekte eintreten, so daß man wirklich fragen darf, ob es dem Meister jetzt nicht allzusehr auf rein künstlerische Dinge als auf den religiösen Stoff und Wert seiner Werke angekommen sei, so bei der Schilderung »des zwölfjährigen Jesus im Tempel« (1895, Abb. S. 324) oder den »Emmausjüngern« von 1897 mit ihren wahrhaft altmeisterlichen malerischen Qualitäten.



EDUARD VON GEBHARDT — DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL

Kein Zweifel jedenfalls, daß auch bei diesen Leistungen die religiöse Wirkung oder der Wert als religiöser Kunstwerke weit zurücktritt.

Wertvoller als solche fein ausgemalte Bilder sind uns, auch nach der malerischen Seite hin, so manche frisch und flott hingesetzte Bildskizzen, meist Entwürfe zu größeren Gemälden, so ein »Ecce homo« (1889, Abb. S. 327), wo bei dem aufgeregten, lärmenden und schreienden Volke die lebhafteste Gestikulation einmal recht angebracht ist, wo keine Übertreibung stören kann, höchstens wieder seitlich die Szene zwischen dem Soldaten und einigen Lausbuben vom Wesentlichen abzulenken vermag.

Zu solchen bemerkenswertesten Schöpfungen Gebhardts gehören vor allem die Studien zu den Wandgemälden im Kloster Lokkum aus den achtziger Jahren, an deren Besitz die Düsseldorfer Städtischen Kunstsammlungen sich erfreuen, wie auch noch eine besondere Erwähnung verdienende Spätarbeit, »Die Heilung der Schwiegermutter Petri« (1911, Abb. S. 329). Wie diese Skizze mit ihrer sachlichen Ruhe sich weit über das danach ausgeführte Gemälde mit seiner übertriebenen Lebendigkeit erhebt, so müssen wir auch jenen Studien vor den ausgeführten Wandbildern den Vorzug geben, die, trotz ihrer bereits erwähnten Rücksichtnahme auf die Architektur und die Gesetze der Wandmalerei, immerhin wegen ihres mit den Tafelbildern gleichmäßigen Naturalismus, von dem Gebhardt eben unmöglich los konnte oder mochte, als Monumentalmalerei keine Billigung finden können. Das Annehmbarste dieses Wandzyklus dürfte noch die »Hochzeit zu Kana« sein mit ihren starken Vertikalen in den Figuren und den von den Knaben getragenen Kandelabern des Hochzeitszuges. Als Wandmalerei aber entschieden abzulehnen ist die zwei Jahrzehnte spätere Ausmalung der Friedenskirche in Düsseldorf, wo sich Gebhardt nicht genug tun konnte mit Bravourleistungen in Mimik und Gestikulation, wo er mit der Plastik der Figuren und Gruppen, mit der naturalistischen Landschaft und der perspektivischen Raum- und Architekturmalerei die Wände völlig durchbricht und illusorisch macht. Eine Beschönigung diesen Wandbildern gegenüber wie: Ein Künstler von so ausgesprochener Eigenart muß schlechterdings genommen werden, wie er ist, müssen wir in Anbetracht der Konsequenzen grundsätzlich und entschieden zurück-



EDUARD VON GEBHARDT DAS PRINZIP DES PENDELS

weisen. Auch der beliebte Hinweis, daß dieses und jenes sich auch bei alten Meistern finde, ist, wie für Gebhardt, so überhaupt scharf abzulehnen, und es kann nicht genug betont werden, daß ein Werk der Kunst, weil alt, darum noch lange nicht immer auch künstlerisch gut und wertvoll und nachahmenswert ist. In diesen Wandbildern ist Gebhardt sicherlich das Opfer seines Könnens geworden. Massenansammlungen wahrhaftig und Verwertung ungezählter, mimischer Bewegungs- und Verkürzungsstudien, die alle, anstatt daß im Beschauer die gewünschte Wirkung des Bildthemas erreicht wird, jede für sich reden und, zur Einzelbetrachtung zwingend, ablenken. Sehr bezeichnende Beispiele sind auch die späte Studie zu einem »Sturm auf dem Meere« (1920, Abb. S. 331), sowie die theatralische »Rückkehr des verlorenen Sohnes (Abb. S. 334). So sehr hatte der Künstler sich immer mehr einem leidenschaftlichen Hang ergeben. Allzusehr fühlt man immer wieder die Studien und Porträts nach männlichen und weiblichen Modellen heraus, die er für seine Zwecke kostümierte und drapierte. Solche oft nachher zu Bildern ausgemalte Studien waren zu seinen Lebzeiten stark begehrt und gehandelt und existieren jetzt in ungezählten Exemplaren in Privatbesitz und im Handel (Abb. S. 330 und 335).

Auch bei dem bekannten Bilde der »Auferweckung des Lazarus« aus den neunziger Jahren (Abb. S. 332) können wir in die allgemeine Bewunderung, unbeschadet wirklicher Vorzüge, nicht einstimmen. Der Ausdruck der Zuschauer und Teilnehmer, insbesondere der Magdalena, ist allzu erkennbar gesucht, theatralisch, die Verblüffung des perplexen



EDUARD VON GEBHARDT KALVARIENBERG

Dicken wirkt komisch und ist hier, wenn auch noch so natürlich und erklärlich, nicht am Platz; diese Gruppe wirkt allzusehr für sich, und auch sonst noch fällt das Bild auseinander in das wunderbare Erwachen des Toten und die Tröstung der Schwestern, die als Hauptsache gegeben ist. Die Komposition ist, wenn auch künstlerisch, so doch nicht auch inhaltlich genügend zusammengefaßt, auch hier wird zu viel gegeben und geplaudert. Und gleicherweise wird uns auch in der späten »Bergpredigt« von 1914 (Abb. S. 333) unnötig oder zu aufdringlich immer wieder eine Skala aller möglichen Empfindungen bei den Zuhörern, eine Summierung von Charakter- und Ausdrucksstudien als Bravourstücke vorgeführt, die uns des eigentlichen Inhalts nicht froh werden, die das Wesentliche wie in einem brillanten Feuerwerk ersticken lassen. Wie dann Gebhardt manchmal auch, von seinem Drang mißleitet, zu Darstellungen religiöser Themen geführt wurde, die man als unwürdig ablehnen darf, möge ein Bild, wie »Christus und die Samariterin am Brunnen« dartun, ein Thema, bei dem die Waschweiber auf der Wäschebleiche im Hintergrunde zur Hervorbringung irgend einer religiösen Wirkung oder zur recht verdeutlichenden Illustrierung des biblischen Vorgangs doch wahrhaftig nichts verloren haben, vielmehr, ein besonders drastisches Beispiel, mehr noch als von dem ernsten Kern ablenken, nämlich leicht eine Karikatur bewirken. Wollte man uns auch hier auf mittelalterliche Bilder mit dem täglichen Leben entnommenen Szenen verweisen, so glauben wir kaum beweisen zu müssen, daß hier und dort die Voraussetzungen wie auch die innere Welt und Einstellung der Künstler doch ganz verschiedene waren. —



EDUARD VON GEBHARDT ECCE HOMO

Eduard von Gebhardt hat, wie vielen, die wohl die obige Beurteilung seines Schaffens mehr oder weniger mißbilligen möchten, auch mir so nahe gestanden, daß es mir durchaus fern liegt, ein nicht verdientes ungünstiges Urteil über einen großen Teil seines Werkes zu fällen oder sein Können ungerecht herabzusetzen. Ich habe lange genug mit mir gerungen, ehe ich mich entschließen konnte, ausführlich sine ira et studio über sein Lebenswerk zu schreiben. Aber es handelt sich nicht mehr, wie bei einem Jubiläum oder bei einer Gedächtnisrede, so sehr um die Person eines zu Feiernden, als vielmehr um höhere und allgemeinere Interessen, um die ehrliche Herausstellung dessen, was gut und nachahmenswert, und dessen, was — wovon kein Mensch frei — Irrtum war und zu meiden ist, um die historisch wichtige, abschließende Beurteilung eines zu Lebzeiten selten hoch Gefeierten, die vor der an der Person weniger interessierten Geschichte und Nachwelt bestehen kann.

Will man aber noch ein besonderes, unanfechtbares Urteil über das religiöse Werk Gebhardts haben, so frage man bei einem, den dieser selbst überaus hoch schätzte, der ihm als eines der höchsten Beispiele vor Augen gestanden, einem der Größten im Reiche der Kunst, — bei Rembrandt! Gleichzeitig mit der Gedächtnisausstellung für Gebhardt in der Düsseldorfer Kunsthalle waren in unmittelbarer Nähe, im Kunstgewerbemuseum, Radierungen und Zeichnungen Rembrandts aus den Sammlungen der Kunstakademie ausgestellt. Damit war Gebhardt wahrhaftig kein Gefallen erwiesen. Denn man wurde, bei der Übereinstimmung mancher von beiden Künstlern behandelten Themen, zu Vergleichen geradezu gezwungen, und diese offenbarten dann die erhabene, überragende Größe eines Rembrandt schlagend. Auch dieser war Realist; aber wie sehr hat er es verstanden, in seinen Schöpfungen von Unwesentlichem zu abstrahieren, mit welcher Ruhe können wir uns bei der Betrachtung, trotz hie und da, je nach dem Thema, ebenfalls lebhafter Gestikulation und Mimik, auf das Wesentliche konzentrieren; vor allem aber, welche überzeugende, ergreifende Innerlichkeit in Rembrandts Werken! Und sehen wir bei Lichteffekten in Gebhardts Arbeiten allzusehr das meisterhafte, rein künstlerische, äußerliche Spiel mit solchen, so dienen sie bei Rembrandt ausschließlich

und unaufdringlich, so ganz selbstverständlich und notwendig dem Wesen des Themas und der Hervorbringung und Verstärkung der Wirkung des Inhalts. Hierfür einige Beispiele.

Wie überzeugend wahr sind die Ergriffenheit und Andacht der Familie des Tobias beim Entschwinden des Engels gegeben. (Vgl. Klassiker der Kunst. Rembrandts Radierungen, 1906, S. 36). Nichts, weder in Mienen noch Gesten, was überflüssig, übertrieben oder ablenkend wäre, sondern alles so wesentlich wie das überirdische Licht. So auch bei der »kleinen« Erweckung des Lazarus von 1642 (A.a.O. S.40). Wie echt die stumme Trauer und wehmütige Stimmung bei der Kreuzigung, ohne jedes nebensächliche und entbehrliche Beiwerk (S.26), die ergreifende Teilnahme und Andacht bei dem Zug zum Grabe (S.48). Der predigende Christus, bei Gebhardt schließlich, in der Bergpredigt von 1914, fast ein die Zuhörer aufwühlender Fanatiker, bei Rembrandt (S.81) der milde, gütige Heiland, der in Ruhe seine Zuhörer ebenfalls fesselt, aber auch sichtlich anzieht und gewinnt. So vergleiche man weiter die Emausjünger (S. 99), die Grablegung Christi (S. 102), einen so recht in sich gekehrten, inbrünstig flehenden oder auch betenden Hieronymus (S. 201—203) oder David (S. 174), den mit ein paar Strichen gegebenen herzergreifenden Jesus am Ölberg (S. 176). Wie echt auch der Empfang des »Verlorenen Sohnes« bei Rembrandt (S. 149) und welches theatralische Pathos demgegenüber bei Gebhardt (Abb. S. 334). Schließlich noch die »Große Krankenheilung« (»Tausendguldenblatt«, S. 68—69) und die »Große Auferweckung des Lazarus« (S. 194)! Wer außer Rembrandt konnte so das Wunder und seine Wirkung darstellen! Die göttliche Erhabenheit und Macht Christi über Leben und Tod, das geheimnisvolle, packende Erwachen des Toten, Staunen, Entsetzen, Ergriffenheit, Bewunderung bei den Zuschauern, die Benutzung des magischen Lichtes! Und trotzdem bei absoluter Geschlossenheit der Komposition kein Übertreiben, kein Ablenken vom Großen, Wesentlichen (hier nicht gleichzeitig die bei Gebhardt so angestaunte Dankesszene mit der so rührend dankverklärten Maria!), sondern nur die eine, tiefste, ergreifende Wirkung in uns. Wer nicht ganz blind, nicht durch die Mimik im Film ganz verdorben, abgestumpft ist, dürfte schon bei diesen kurzen, hinweisenden Vergleichen von Rembrandts überragender Meisterschaft einen Hauch verspüren.

Der Heimgegangene selbst würde uns diese Hervorhebung des auch von ihm so hoch Geschätzten und zum Vorbild Erkorenen nicht verübeln. Als Recht und Pflicht aber darf uns gelten, daß, wie die Künstler sich große Vorgänger zum Vorbild setzen, so wir ihre Leistungen an denen jener messen und prüfen. Ziehen wir auf gleiche Weise für Gebhardt andere seiner Vorbilder heran, mittelalterliche, niederländische und deutsche Meister, so vermissen wir bei ihm, wie bei den meisten sog. christlichen Künstlern unserer Zeit, wie den gleichen weltanschaulichen, religiösen Boden, so auch die echte Naivität jener.

Ganz unberechtigt ist es also, Gebhardt einen Erneuerer religiöser Kunst zu nennen. Ein eigenwilliger Neuerer, ja. Stofflich hat er, wie oben schon angedeutet, ihr weites Gebiet tendenziös ungeheuer eingeschränkt und sie in konfessionell enge Fesseln geschlagen. Keine Madonna mehr — ich kenne nur eine unbedeutende Skizze — kein Jesuskind, keine überirdischen, himmlischen Themen, die zu allen Zeiten doch Gegenstand köstlichster Schöpfungen der christlichen Kunst waren. Von den Heiligen natürlich ganz zu schweigen. Fast ausschließlich — die seltenen Ausnahmen bestätigen die Regel — der eng konfessionell predigende und wirkende Christus. Von seinen blind begeisterten Anhängern auch unter Katholiken wird das ja gar nicht bedacht. Es ist drum auch nicht wahr, daß Gebhardt »mit den treuen, deutschen Augen jener deutschen Menschen, die ihm in den Werken der alten Niederländer, der van Eyck, Rogier van der Weyden und ihrer Nachfolger« entgegengetreten seien, die heilige Geschichte gesehen habe. Eine wahre Erneuerung religiöser Kunst hat ganz andere Voraussetzungen, als bei Gebhardt vorhanden. Was mit den von ihm bekämpften Nazarenern dahinging, nicht ihre künstlerische Ausdrucksweise, die ihre Schwäche wurde, sondern ihr echt christlicher Geist, ihre Innerlichkeit und Frömmigkeit — bei Gebhardt mögen diese im protestantischen Sinne noch so stark vorhanden gewesen sein — ist zu beklagen. An ihre Stelle ist heute vielfach Unkirchlichkeit oder Äußerlichkeit getreten und bei vielen, die sich christliche Künstler nennen oder religiöse Themen zu behandeln unternehmen, vorherrschend. Unter solchen Umständen aber ist eine Erneuerung und Hebung der christlichen Kunst, weil nicht oder nicht stark genug von innen heraus kommend, unmöglich.



EDUARD VON GEBHARDT HEILUNG DER SCHWIEGERMUTTER DES PETRUS

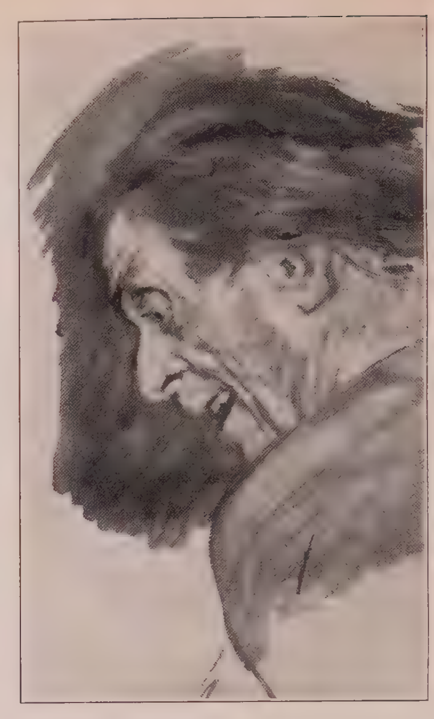
Auch für den gläubigen Protestantismus dürfte das religiöse Schaffen Gebhardts unzulänglich und kein Wegweiser sein, sowohl dem Stoffgebiete nach — haben doch auch für ihn außer jenem Lebensausschnitt Christi für das Heilswerk auch seine Menschwerdung, ferner Gericht, Hölle und Himmel, das überirdische, ewige Reich, Geltung — wie auch bezüglich der künstlerischen Form nach, weil sie sich auch für ihn nicht notwendig auf Realismus und Naturalismus, erst recht nicht bei monumentalen Aufgaben, zu beschränken braucht.

Nur bei Anlegung solchen Maßstabs können wir ein Urteil über den Wert und die Gültigkeit auch des Könnens und der Werke Gebhardts gewinnen, und gleich mir werden noch manche, bei zunehmendem zeitlichen Abstand, bei kühlerem, sachlichem Vergleichen, Abwägen und Abstreichen, bei Ausschaltung aller Beziehungen zur Person, ihre Stellungnahme zur Kunst Gebhardts revidieren müssen. Alsdann bleibt er uns als einer der Großen der Neuzeit in seinen freilich noch nicht ganz eigenen, von fremden Einflüssen und Anklängen reinen Frühwerken und in so manchen meisterlichen Bildskizzen und Entwürfen späterer Zeit, denen ja an einer vollen Bildhaftigkeit kaum etwas fehlt und die wir darum als vollbürtige Schöpfungen gelten lassen. Diese Werke reiner Staffeleimalerei werden es sein, die ihren Schöpfer überleben und für die Zukunft seinen Ruhm ausmachen.

Gebhardts Werk christlichen Inhalts als Ganzes könnten wir zusammenfassend wohl auf die Formel bringen: religiöse, zeitgemäß genrehafte oder historisierende Staffelei-



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE



EDUARD VON GEBHARDT STUDIE

malerei, äußerlich oder künstlerisch auch von alten Meistern des ausgehenden Mittelalters beeinflußt, innerlich oder stofflich von zu eng protestantischer Auffassung abhängig.

Zum Schluß noch die Frage, was Eduard von Gebhardt als Lehrer für seine Schüler, für die Zukunft bedeutet. Vorbildlich und bewundernswert für jeden Kunstbeflissenen werden immer sein ein bis ins höchste Alter, fast bis zum letzten Atemzuge bewiesener Fleiß, seine unermüdliche Ausdauer, seine beispiellose Energie und Zähigkeit, seine bei der Arbeit die Bedürfnisse des Körpers fast vergessende Enthaltsamkeit und Einfachheit, dann seine glänzenden malerischen Fähigkeiten, sein hervorragendes zeichnerisches Können und die Beherrschung des menschlichen Körpers, seine Übergewissenhaftigkeit bei der handwerklichen Ausführung vieler seiner Werke, schließlich sein Eifer als Lehrer für seine Schüler, der ihn solche auch noch nach seiner Zurruhesetzung bis zuletzt annehmen ließ. Was seine zahlreichen Schüler aber betrifft, so konnten und durften sie von seinen eben gerühmten Eigenschaften sehr viel profitieren. Gefehlt aber war es, wenn manche sich auch getreu seine Eigenart, seinen Stil mit all seinen Mängeln aneigneten, wovon sie zeitlebens nicht mehr los kamen oder können. Denn Gebhardts Eigenart kann nicht mehr gesteigert oder fortentwickelt, es kann auf ihr nicht weitergebaut werden. Seine Kunst lebte und starb mit ihm, wenn er, was richtiger sein dürfte, sie, d. h. ihren Wert für die Entwicklung und Zukunft der Kunst, nicht schon selbst lange überlebt hat. Denn die Entwicklung ist an ihr schon längst vor seinem Tode vorüber und über sie hinweg geschritten. Bleibend von Eduard von Gebhardt wird nur sein eigenes Werk, die Auslese desselben, sein.

* * *

Für Düsseldorf als Kunst- und Künstlerstadt besteht, wie auch anderwärts, die Notwendigkeit, daß auch weitere Kreise sich endlich von überholten Anschauungen und Urteilsfesseln frei machen, um schließlich einmal mit unvoreingenommenen Augen die lebendigen Bestrebungen junger, zeitgemäßer und zukunftverheißender Kunst verstehen und würdigen zu können und dann auch für ihre Förderung sich bereit zu finden. Denn von ewiger Gebhardtschwärmerei und Begeisterung für seine Zeit- und Artgenossen, als ob mit ihnen die Entwicklung und Höherführung der Kunst ein für allemal abgeschlossen sei, kann Düsseldorf wahrhaftig nicht, so wenig wie andere Kunststätten, seinen Ruf als Kunststadt dauernd nähren.



EDUARD VON GEBHARDT DER STURM AUF DEM MEERE (STUDIE)

Rundschau

Kunsterziehung

ABTEILUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST AN DER STAATL. KUNST-AKADEMIE DÜSSELDORF

Dadurch, daß der große Peter Cornelius, selbst ein gewaltiger Schöpfer religiöser Werke, als erster Direktor an die im Jahre 1819 gegründete Düsseldorfer Kunstakademie berufen wurde, fand auch die christliche Kunst hier eine Pflegestätte, aber, so wenig wie in der Folgezeit, als ausdrückliches Fach. Vielmehr hing dies stets von den persönlichen Neigungen des einen oder anderen Künstlers ab, der dann auch für dieses Gebiet mehr oder weniger auf ihm tätige Nachfolger fand, wie es auch an anderen Kunstakademien und Kunstschulen der Fall war.

Erst der Direktor Fritz Roeber († 1924) ging, überzeugt von der großen Bedeutung der christlichen im Rahmen der gesamten Kunst schon in rein künstlerischer Hinsicht, darauf aus, daß die christliche Kunst auch systematisch oder programmatisch an der Akademie gelehrt und getrieben werde. Er schuf daher im Jahre 1909 eine Abteilung für christliche Kunst und berief als Lehrer für diese zunächst die Maler Joseph Huber-Feldkirch, Wilhelm Döringer und Karl Ederer. Erst recht wurde diese Abteilung ausgebaut, als im Jahre 1918 durch Vereinbarung zwischen dem preußischen Kultusministerium und dem Erzbischöflichen Stuhl in Köln ein geistlicher Kunstwissenschaftler berufen und im Jahre 1919 die Städtische Kunstgewerbeschule mit ihren Abteilungen für Architektur und Kunstgewerbe mit der Akademie zu einer einzigen staatlichen Anstalt verschmolzen wurden. Kam früher fast nur die religiöse Malerei hier zur Geltung, so ist nunmehr in allen Zweigen der christlichen Kunst, in Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe Gelegenheit zur Heranbildung tüchtigen Nachwuchses und zu praktischer Betätigung geboten. Denn die Ausbildung beschränkt sich nicht fast nur auf die übliche Zeit des Klassenstudiums und der kurzen Vergünstigung eines Meisterateliers, vielmehr werden die Schüler je nach ihrer Reife auch zur praktischen Mitarbeit herangezogen und erhalten besondere, eigene Aufträge, die sie unter Aufsicht und Beratung der betreffenden Lehrer ausführen. Immer mehr geht die Akademie, wie auf den Ausbau der kunsthandwerklichen Werkstätten, so auch auf eine solide technisch-handwerkliche Ausbildung der Künstler auf allen Gebieten aus, durch welche die alten Meister sich so sehr auszeichneten und ihren Werken Wert und Dauer verliehen.

Über die Notwendigkeit, daß auch auf die zielbewußte Heranbildung tüchtiger Kräfte für das Gebiet der christlichen Kunst endlich einmal wieder besonderer Wert gelegt und daß sie in das Programm unserer Kunstschulen als Spezialität aufgenommen wird, bedarf es keiner Worte. Notwendig aber erscheint es doch, die Künstler



EDUARD VON GEBHARDT AUFERWECKUNG DES LAZARUS

darauf hinzuweisen, daß nach einer Reihe von unglücklichen Jahren das Bedürfnis und die Nachfrage nach christlicher Kunst, ganz besonders wohl hier oben im industriellen Westen mit seiner wieder stark zunehmenden Bevölkerung, nach Plastik, Malerei und kunstgewerblichen Arbeiten wie vor allem nach kirchlicher Architektur, wieder vorhanden sind und stetig steigen, so daß es sich für solche, die sich innerlich zur religiösen Kunst berufen fühlen, jedoch auch durch wirkliches künstlerisches Talent sich auszeichnen, empfiehlt, sich ihr zuzuwenden. Und anderseits macht sich jetzt schon immer dringender wieder die alte Notwendigkeit geltend, der Geistlichkeit laut zuzurufen: Für die Kirche ist gerade das Beste gut genug. Nicht, wie in Jahrzehnten vor dem Kriege, den sozusagen abgestempelten Kirchenbaumeistern und do. -malern, -bildhauern, Paramenten-Händlern, kirchlichen Kunstanstalten usw., die mit den Empfehlungen recht zufriedengestellter, aber von Kunst wenig ahnender Geistlichen aufwarten oder der engeren oder weiteren Verwandtschaft eines Kirchenvorstandsmitgliedes angehören oder brave Pfarrkinder sind, nicht diesen gehören die kirchlichen Aufträge oder ist man verpflichtet, sondern auf den, der das Beste bietet und gewährleistet, kommt es an. Viel zu wenig sind der Geistlichkeit im allgemeinen noch tüchtige, empfehlenswerte Künstler bekannt, viel zu wenig bemüht sie sich, solche von zuständigen Stellen zu erfahren, weil so viele sich ihrer hohen Verantwortung für die möglichst beste Verwendung kirchlicher Gelder auch im Dienste der Kunst nicht genügend bewußt sind.

Will die Kirche die christliche Kunst unterstützen und fördern und damit sich selber nützen, so darf sie auch die Ausbildung des Nachwuchses nicht vergessen. Hierzu genügen nicht theoretische Vorträge noch die Stellung idealer Aufgaben, hierzu sind, wie bei Handwerk und Technik, Aufgaben für die Praxis unbedingt erforderlich.

Solcher Aufgaben bedarf auch die Abteilung für christliche Kunst in einem Umfange, wie er für die Ausbildung der Schüler notwendig ist. Sie übernimmt solche, angefangen vom monumentalsten Kirchenbau mit sämtlichen Nebenanlagen und seiner gesamten praktischen Ausstattung und künstlerischen Ausschmückung bis zum geringsten Einzelgegenstande für Kirche oder Haus. Jegliche Garantie bieten die in der Kunstwelt bekannten Lehrer. Heute wirken an der Düsseldorfer Kunstakademie auch als Lehrer für christliche Kunst außer den bereits oben Genannten die Architekten Prof. Dr. h. c. Wilhelm Kreis, Prof. Friedrich Becker und Prof. Emil Fahrenkamp, die Bildhauer Prof. Hubert Netzer und Prof. Richard Langer, für Wand-, Mosaik- und Glasmalerei, seit Huber-Feldkirchs Ausscheiden, Prof. Jan Thorn Prikker, für Kunstgewerbe Prof. Ernst Aufseeser, endlich der unterzeichnete Verfasser durch Vorlesungen, Übungen und fachliche Mitarbeit bei der Ausführung von Aufträgen zwecks Ausbildung gereifter Schüler.



EDUARD VON GEBHARDT *(Richard Bong, Berlin)* DIE BERGPREDIGT (AUSSCHNITT)



EDUARD VON GEBHARDT DER VERLORENE SOHN

auffallender, als gerade für die Akademiker-Kriegsgedächtniskirche in Leipzig-Gohlis die gesamte künstlerische Ausstattung von der Abteilung für christliche Kunst an der Düsseldorfer Akademie besorgt wurde bzw. zum Teil noch in Arbeit ist, worüber in einem Organ des Verbandes selbst wiederholt berichtet wurde.

(Näheres über Studiengang und Aufnahme durch das Sekretariat der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf.)

Prof. Dr. A. Huppertz, Düsseldorf

Anmerkung der Redaktion. Nach Niederschrift dieses Artikels haben sich die Verhältnisse insofern verändert, als auch an der Kunstgewerbeschule Köln eine eigene Abteilung für kirchliche Kunst begründet wurde, deren Leiter Herr Architekt Prof. Dominikus Böhm ist, über dessen Wirken wir im nächsten Heft einen Aufsatz bringen werden. Auch in München soll nach einer offiziellen Erklärung des Bayerischen Kultusministeriums im Landtag, einer Anregung aus den Kreisen der »Deutschen Gesellschaft« folgend, eine engere Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Lehrstellen für christliche Kunst an Akademie, Kunstgewerbeschule, Technischer Hochschule und Universität herbeigeführt werden. Es ist zu erhoffen, daß aus einer edeln Konkurrenz dieser drei Lehrstätten für christliche Kunst eine neue Befruchtung der christlichen Kunst erfolgt.

Mit dieser Einrichtung ist die Düsseldorfer Kunstakademie die erste und bisher auch noch einzige Kunstschule in Deutschland. Dies muß auch erklärt werden gegenüber einer besonders betonten Behauptung auf der Innsbrucker Tagung des Verbandes katholischer Akademiker durch dessen Kölner Generalsekretär, daß es in ganz Europa heute keine christliche Kunstakademie mehr gebe. Dem engen Wortlaute nach richtig: keine Akademie ausschließlich für christliche Kunst, die aber heute auch ganz unmöglich wäre, wenn man bedenkt, was ein solches Institut an Apparat und Mitteln erfordert, wenn es leistungsfähig sein will. Wie viel wertvoller aber eine entsprechende Abteilung im Rahmen einer allgemeinen Kunstschule ist, das wissen am besten die Künstler, die seit dem Mittelalter, da die christliche Kunst so überaus dominierte, nicht mehr auf diese allein schon aus wirtschaftlichen Gründen sich beschränken können, auch aus künstlerischen Gründen im allgemeinen nicht sollen, dann aber auch nachträglich noch den Besuch einer besonderen Schule für christliche Kunst sich zu leisten in der Regel nicht mehr in der Lage sind. Jene Behauptung gerade auf der Akademikertagung ist um so

Ausstellungen

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN

Die Juni-Ausstellung der »Galerie für christliche Kunst« war dem 60. Geburtstag Philipp Schumachers gewidmet. Kartons und Graphik lieferten einen Überblick seines Lebenswerkes.

Schumacher hat Wandgemälde in Borgo und Innsbruck gemalt und außerhalb seiner Heimat Tirol Altargemälde in Altötting, Berlin und den westfälischen Orten Hamm und Hörde. Ein großer Karton der Krankenheilung für die Kapelle in Hamm zeigt neben zwei Kreuzwegstationen für die Berliner Matthiaskirche die Möglichkeiten des Künstlers am augenfälligsten. Schumacher nahm in seine Linie manches Raffaelitische und Nazarenische auf, und in die Elemente der Renaissance und Romantik mischen sich Züge der neunziger

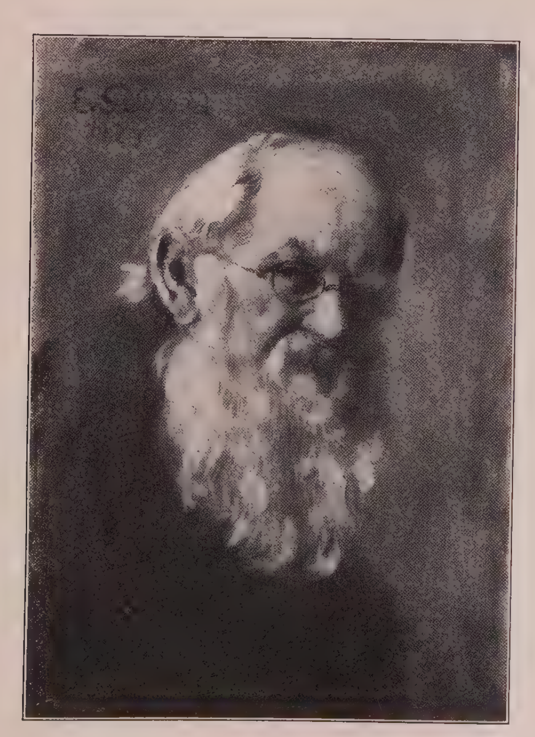
Jahre, das Streben nach natürlich-historischem Milieu. Von den Figuren hält der Künstler naturalistische Schärfe fern. Er arbeitet hier nach einer eigenen Norm des Umrisses. Dafür ist der durchgängig verwandte Schnurkontur ein offensichtliches Zeichen.

Schumachers Eigenheit liegt in der Graphik und besonders im Buchschmuck. Es ist kein Zufall, daß die Farbe — auch bei Tafelbildern — ihren illustrativen Charakter nicht aufgibt. Für Schumacher ist die Farbe kein bauendes Material. Sie wirkt als nachträglich aufgesetzter Schmuck, als Illumination. Am günstigsten tritt dies hervor bei den Illustrationen für das Wallfahrtsbuch »An heiliger Stätte«, das einen getreuen Bericht von wunderbaren Kirchen und Altären gibt.

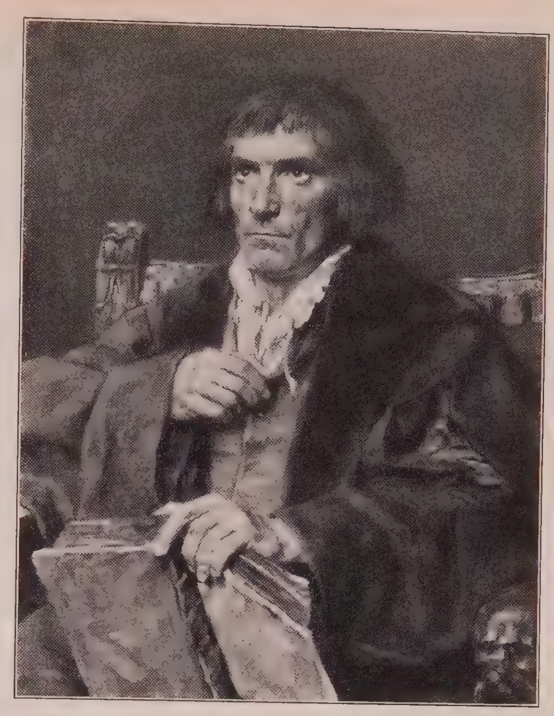
Auf der Ausstellung »Die Bibel in der Kunst«, welche die »Gesellschaft für christliche Kunst GmbH.« seinerzeit veranstaltete, waren mehrere Stücke der sechzig religiösen Wandbilder zu sehen, die Schumacher für die katholische Schule und das katholische Haus verfertigt hat. Gleichzeitig lagen, wie auch jetzt, die beiden Werke »Das Leben Jesu« und »Das Leben Mariä« auf, zu denen der Künstler je 48 Aquarelle lieferte. (Der Vergleich mit einigen Originalen, welche die Galerie vorführt, wirft gerade kein günstiges Licht auf die Reproduktionen, die der Allgemeinen Verlagsgesellschaft etwas grell ausgefallen sind.)

In diesen Bibelbildern geht Schumacher leichtverständlich auf die Psyche des naiven Betrachters ein. Wie Ludwig Richter, an den er manchmal in der häuslichen Schilderei erinnert, eignet ihm ein pädagogisch liebevolles Talent. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in den erbaulichen Illustrationen für alt und jung den Kern des Schumacherschen Lebenswerkes erblicken.

Dr. Knöller



ED. v. GEBHARDT SELBSTBILDNIS 1925



EDUARD VON GEBHARDT BILDNISSTUDIE

Berichte aus dem Ausland

DIE DIAKONIE SAN GIORGIO IN VELABRO

Die staatliche Kommission, die sich in den letzten Jahren um die Restaurierung und Erhaltung der alten Kirchen so verdient gemacht hat, wird binnen kurzer Zeit ein weiteres Denkmal der frühmittelalterlichen römischen Baukunst der Öffentlichkeit zugänglich machen. Es handelt sich um die kleine Kirche San Giorgio in Velabro.

Das kleine Bauwerk, das sich in einem der malerischsten Winkel Roms verbirgt, ist nur wenigen Kunstbegeisterten bekannt, und man muß, wie viele derartige Dinge in Rom, die breiten Heerstraßen meiden, sich durch das Labyrinth des Ghetto hindurchfinden, um plötzlich zu einem kleinen tiefgelegenen Platz hinunterzusteigen, wo der Bogen des Janus Quadrifrons, der Bogen der Silberschmiede und der Wechsler zu Ehren des Septimus Severus und unsere Kirche friedlich beieinander stehen.

Der völlige Titel ist: DIACONIA SANCTORUM MARTYRUM GEORGII ET SEBASTIANI AD VELABRUM. Die Ortsbezeichnung ist eines der größten Rätsel in der Topographie der Stadt Rom. Schon Varro in seinen Altertümern versucht auf seine Art die Etymologie des Wortes Velabrum zu erklären, ohne zu einer befriedigenden Erklärung zu kommen. Aber auch die modernen Archäologen haben nicht viel mehr Glück in ihren Erklärungsversuchen. Etwas weiter käme man auf dem von mir vorgeschlagenen Weg. Da diese Gegend zwischen den Abhängen des Palatin und dem linken Tiberufer schon in allerältester Zeit besiedelt war, und noch im Rom der Kaiserzeit

die Hauptstraße dieses Viertels Vicus Tuscus hieß, die Straße der Etrusker, als letzte Erinnerung an die Herrschaft Etruriens über Rom unter den Tarquiniern, so muß man zur zwangsläufigen Annahme kommen, auch im Velabrum ein etruskisches Wort von noch unbekannter Bedeutung zu finden, das die ganze Gegend bezeichnete.

An der Stelle der drei obenerwähnten Denkmäler befand sich im Altertum ein Hafen. Bei der Regulierung des Tiber zur Zeit der Römer wurde Boden gewonnen, und an dessen Stelle das Forum Holitorium, der Gemüsemarkt, verlegt. Später entstand die Basilica Sempronia, unter welcher Bezeichnung auch die Kirche San Giorgio auf mehreren sehr alten Urkunden vorkommt.

Die Gründung der Kirche wird dem heiligen Papst Leo II. (682—683) zugeschrieben. Dieses Datum ist aber unsicher, da die Stelle im Liber Pontificalis nicht klar ist, und nach Meinung einiger sogar eine Interpolation sein soll. Dieses erhellt um so mehr daraus, als bereits 482 der Titulus de Belabru urkundlich feststeht. Wahrscheinlich wird Leo II. ein bereits vorhandenes Oratorium umgebaut haben, es der Erinnerung der beiden Soldatenmärtyrer Georg und Sebastianus (beide unter Diokletianus hingerichtet) weihend. Bei der Einrichtung der Fastenstationen ist in dieser Kirche Statio gleich am Donnerstag nach Aschermittwoch, und die Evangeliumsstelle, die an diesem Tag zur Vorlesung kommt, der Hauptmann von Kapernaum, zeigt am besten, welche hohe Bedeutung dieser Kirche zuerkannt wurde.

750 wurde sie unter Zacharias (741—752) restauriert. Zacharias ließ aus dem Lateran die Reliquien der Titularheiligen hierherbringen. Leo III. (795 bis 816) und Leo IV. (847—855) nahmen weitere Umbauten vor. Die gründlichste Renovierung, die an der Kirche ausgeführt wurde, fällt in das 13. Jahrhundert, und diese gab der Kirche, einige geringfügige Veränderungen späterer Zeit ausgenommen, die heutige charakteristische Gestalt.

Am ersten Fastentag 1347 (den 15. Februar) heftete der Volkstribun Cola di Rienzo an die Kirchentüre einen Zettel, in dem er dem Volke die baldige Errichtung einer Republik weissagte.

Bis in das 17. Jahrhundert war sie Kollegialkirche, die 1611 dem Barfüßerorden der Augustiner übergeben wurde, der sie bis 1798 innehatte. Unter der ersten Republik wurde alles sequestriert. Die wertvollen Reliquiare aus dem 13. und 14. Jahrhundert, die in zahlreichen Urkunden erwähnt sind, wurden eingeschmolzen. Die Glocken, zu den ältesten in Rom gehörend, aus dem 13. Jahrhundert, teilten dasselbe Schicksal. 1819 wurde sie von Pius VII. der Confraternita di Santa Maria del Pianto, einer Bußgemeinschaft als Versammlungsort übergeben. Weitere Restaurierungen, die der Sicherung wegen dringend notwendig geworden waren, wurden von Leo XII. (1823—1829), Gregor XVI. (1831—1846) und Pius IX. (1846—1878) vorgenommen. Bis 1923 versammelte sich hier die Confraternita di Santa Maria Egiziaca. In diesem selben Jahre wurde sie dem allgemeinen Besuch geschlossen, um einer gründlichen Restauration unterzogen zu werden.



SAN GIORGIO IN VELABRO IN ROM
Photogr. Brogi

Das Äußere der Kirche zeigt schon die ganze Charakteristik des Baues. Dem Langhause vorgebaut befindet sich eine Vorhalle, die aus vier Säulen ionischer Ordnung und zwei Pilastern in Ziegelmauerung besteht. Die Bekrönung der Pila-



SAN GIORGIO IN VELABRO IN ROM, INNERES
Photogr. Brogi

ster ist aus kassettierten Marmorplatten zurechtgeschnitten, die ebenso wie das andere Marmormaterial antiken Denkmälern entnommen worden sind. Das Gebälk trägt eine Weihinschrift, die in leoninischen Versen unter anderem den Stifter nennt. Die Buchstaben zeigen eine Mischung von romanischen und gotischen Elementen. Stephanus de Stella ist der Name und auch der Titel der Kirche kommt in der eigentümlichen Deformation Velum Aureum vor. Das Gesims unter dem Pultdach ist durch vorkragende, überkantete und geschnittene Ziegel gebildet. Dieselbe einfache aber reizvolle Dekoration ist auch am Giebel und an dem gedrungenen vierstöckigen romanischen Glockenturm angebracht. In den beiden unteren Stockwerken weist er einfache Blendbögen auf, während im dritten Stockwerk die Fenster bis auf eines vermauert wurden. Im vierten tragen zwei kleine Säulchen die Bögen.

Beim Bau des Turmes wurde der kleine Bogen der Silberschmiede und Wechsler zu Ehren des Septimius Severus als willkommene Stütze verwendet, und diesem Umstande ist es zu verdanken, daß ein so merkwürdiges Denkmal des Altertums erhalten geblieben ist. Das Kirchenportal unter der Vorhalle umsäumen als Umrahmung prachtvoll gearbeitete Gebälkstücke aus der besten römischen Zeit.

Der Grundplan der Kirche ist der einer dreischiffigen Säulenbasilika, wie es damals in Rom bei einer großen Anzahl Kirchen üblich war. Die Säulen, 16 im ganzen, davon eine bei der Errichtung des Glockenturmes mit verbaut, sind teils aus Granit, teils parischer und andere Marmorsorten, und tragen teils jonische, teils komposite Kapitäle. In der Stellung weisen sie eine kleine Unregelmäßigkeit auf, die aber ein Kunstgriff der Architekten war, um den perspektivischen Eindruck zu verstärken. Die ganze linke Säulenreihe verringert, der rechten gegenüber, bei der Apsis den Abstand von den anfänglichen ca. 8 m auf ca. 6,5 m. Dieser Baufehler macht sich aber erst bemerkbar, wenn man aufmerksam die Decke betrachtet, oder von der Apsis nach dem Hauptportal blickt.

Die Decke zeigte ursprünglich den freien Dachstuhl, doch wurde dieser zugedeckt, und nur die Seitenschiffe lassen noch das alte Balkenwerk erkennen. Im Kirchenhintergrund führen mehrere Stufen zur Empore hinan, auf der sich der Hochaltar mit einem Tabernakel im spätromanischem Stile erhebt. An der Stelle, wo die Reliquien ruhen, ist die Fenestella Confessionis noch ganz erhalten. Es ist eine schöne Marmorplatte, geschmückt mit reicher musivischer Arbeit aus der Cosmatenschule. Jetzt ist die Fenestella Confessionis mit einem zierlichen Eisengitter verschlossen. Aus den alten Urkunden geht hervor, daß ursprünglich anstatt der vier nüchternen weißen Marmorsäulen des Tabernakels

EINGANG ZUM GRABE DES HERMES IN ROM, IN DESSEN HAUSE DIE BEIDEN APOSTELFÜRSTEN IHRE ERSTE RUHESTÄTTE GEFUNDEN

DIE ÄLTESTE PILGERSTÄTTE ROMS. ANTICAMERA EINES ANTIKEN WOHNHAUSES IN DER VIA APPIA ÜBER DER ERSTEN RUHESTÄTTE DER BEIDEN APOSTELFÜRSTEN



STUCKDECKE DES HERMESGRABES. 1. JAHRHUNDERT N. CHR.

FRESKO MIT TAUBEN IM HERMESGRAB. 1. JAHRHUNDERT N. CHR.

Die Abbildungen auf S. 338 u. 339 gehören zu dem Artikel von Kurt Bauer im Jahrg. XXI (1924/25), Beilage S. 76 f.

zwei Säulen aus grünem Porphyr, eine aus Granit und eine aus Nero Africano standen, die unter Pius VI. entfernt wurden, und jetzt unauffindbar sind.

In der Wölbung der Apsis erblickt man ein stark restauriertes Fresko, das vom Kardinal Gaetano Stefaneschi 1295 gestiftet wurde. Es trat jedenfalls an die Stelle eines zerstörten Mosaikgemäldes und wird Pietro Cavallini, einem Schüler Giottos, während des letzteren Aufenthalt in Rom, zugeschrieben. In der Mitte der segnende Christus, flankiert links von Maria, rechts von Petrus, weiter links Sankt Georg, und rechts Sankt Sebastian, die Titularheiligen. In der ganzen Anordnung der Figuren, wenn auch etwas dünn, macht das Gemälde immerhin einen starken Eindruck.

Die Wände der Apsis sind mit großen Marmorplatten ausgelegt, die oben zwischen den Fenstern von kannelierten Pilastern mit kompositen Kapitälen, ebenfalls antiken Ursprungs, gekrönt sind.

Nur wenige Fenster unterbrechen die Wände des Langhauses.

In diesem Zustande befand sich die Kirche, als man die Restaurierungsarbeiten in Angriff nahm. Man ging ganz systematisch an die Arbeit und begann zuerst den Fußboden niedriger zu legen, um die Basen der Säulen freizumachen. Man fand dieselben 60 cm unter dem Boden, wobei auch Überreste des alten Kirchenpflasters ans Tageslicht kamen. Die größte Überraschung boten aber die abgehobenen Fußbodenplatten aus Marmor. Auf den Unterseiten fanden sich die sogenannten longobardischen Bandornamente der Chorschranken des Papstes Zacharias, ebenso Überreste der Ambonen usw., Ornamente, die auch in anderen Kirchen Roms sich zahlreich vorfinden, wie in Santa Maria in Trastevere, Santa Sabina u. a. Ein Unikum aus dieser Zeit dürfte wohl eine Darstellung der Verkündigung sein, die, in Flachrelief, wohl an der Confessio verwendet worden sein mag. Die Darstellung ist von Flechtornament umgeben, während von oben die Taube des Heiligen Geistes herniederschwebt. Bei Grabungen unter dem älteren Kirchenboden fand man römische Fundamente aus der frühen Republik aus großen Tuffquadern und die Unterbauten eines großen Privathauses, vielleicht die bereits weiter oben erwähnte Basilica Sempronia. Die systematische Untersuchung erstreckte sich dann über die Wände, wo man Fresken vermutete, es fanden sich jedoch nur kärgliche Spuren, so daß noch kein definitives Urteil möglich ist. Dagegen konnten zahlreiche antike Fenster, teilweise noch mit ihrer Gipsspatfüllung in Marmortransennen, geöffnet werden. An Hand dieser Spuren ging man daran, die übrigen Fenster, soweit die Transennen fehlten, in der ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen.

Beim Abschlagen des Mörtels an der Fassade unter der Vorhalle stellte sich heraus, daß die Kirche ursprünglich, den drei Schiffen entsprechend, drei Eingänge besaß, von diesen waren noch, freilich vom hohen Alter vermorscht, die Türbalken in der Mauer vorhanden. Später wurden dann die beiden seitlichen Tore vermauert. Das linke, weil an dieser Stelle der Kirchturm errichtet wurde, das rechte, weil ein Teil der Sakristei, mit verbundener Einmauerung zweier Säulen, in das rechte Nebenschiff selbst verlegt wurde. So steht man der Baugeschichte dieses in mancher Hinsicht merkwürdigen Gotteshauses ziemlich ratlos gegenüber. Einen Lichtstrahl in dieses Dunkel brachte die Entdeckung einiger Freskenstreifen an denjenigen Stellen der Kirchenwand, wo diese mit den Mauern des später aufgeführten Glockenturmes zusammenstieß. Man schien es damals nicht für notwendig zu halten, den Putz fortzuschlagen, so daß es diesem Umstande, der in ganz ähnlicher Weise sich im Tempel der Fortuna Virilis wiederholt, die Erhaltung der Fresken zu danken ist. Es handelt sich um sehr farbige Ornamente in den Fensterfüllungen, und um Heiligenfiguren an den Wänden, die sich in mancher Hinsicht denen von San Clemente nähern, während viele Elemente auch auf die bekannten Malereien von Santa Maria Antiqua hinweisen. Als Entstehungszeit kann mit größter Sicherheit die Restauration Leos IV. um die Mitte des 9. Jahrhunderts angenommen werden.

Nach den bisherigen Ergebnissen (die Forschungen werden nächstens abgeschlossen) kann folgendes baugeschichtliches Schema gegeben werden:

Leo II. (682—683) gibt der Kirche die Einteilung in drei Schiffe mit erhöhtem Presbyterium (Empore) und läßt die Marmorschranken mit den longobardischen Mustern für den Chor aufrichten.

Zaccharias (741—752) baut um, läßt die Chorschranken fortnehmen, die teilweise für Grabplatten griechischer Mönche Verwendung finden.

Leo III. (795—816) und Leo IV. (847—855) lassen die Kirche reich ausmalen und wahrscheinlich das Ciborium aufrichten.

Im 12. Jahrhundert wird von Stephanus ex stella die Vorhalle errichtet. Der Kirchturm gehört ebenfalls in diese Zeit.

1295 entstehen in der Apsis die Malereien von Pietro Cavallini im Auftrage des Kardinals Stefaneschi, der auch zahlreiche Reliquiare stiftet, die aber zusammen mit den wertvollen Glocken in den Stürmen der Revolution untergehen.

Die Restauration Pius IX. bringt die sehr nüchterne Verputzung in roter Farbe auf der Fassade und die Vermauerung der Fenster im Glockenturm.

Ein weiteres Denkmal mittelalterlicher Architektur ist somit von den späteren Zutaten befreit worden. Es ist nur außerordentlich zu bedauern, daß nach all diesen Restaurierungen die Kirchen einen eigentümlich nüchteren Eindruck machen, wie man es sehr gut an Santa Sabina und an Santa Maria in Cosmedin beobachten kann. Vom kunsthistorischen und archäologischen Standpunkt interessant; aber für unser Gefühl fehlt die Wärme, die durch die reichen Zutaten der Jahrhunderte ausstrahlt und uns das Sinnen und Trachten anderer Geschlechter übermittelt.

Angelo Lipinsky

ZUR VII. JAHRHUNDERTFEIER DES HEILIGEN FRANZ VON ASSISI

Die italienische Staatspost hat, um auch ihrerseits an den Ehrungen des »Poverello di Assisi« teilzunehmen, sine Jubiläumsserie veröffentlicht. Die Briefmarken sind in fünf Werten herausgegeben, die teils im Buchdruck, teils im Stich hergestellt sind.

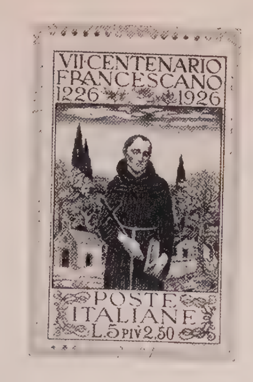
20 centesimi grün: Die Vision des heiligen Franziskus nach dem Entwurf von Duilio Cambellotti, gestochen von C. Blasi.

40 centesimi violett: Das Kloster San Damiano bei Assisi; gezeichnet von Edoardo Del Neri, gestochen von C. Blasi.

60 centesimi rotbraun: Ansicht des großen Klosters San Francesco in Assisi; gezeichnet von Del Neri, gestochen von C. Blasi.











DIE FRANZISKUSMARKEN DER ITALIENISCHEN STAATSPOST

1,25 Lire blaugrau: Der Tod des heiligen Franziskus; gezeichnet von A. Rizzini, gestochen von A. Repettati.

5 u. 2,5 Lire braun: Der heilige Franziskus, links das Kirchlein der Portiunkula, rechts das erste Häuschen am Monte della Verna; gezeichnet von G. Guerrini, gestochen von A. Repettati.

Es ist das erstemal, daß eine Erinnerungsmarke für einen Heiligen veröffentlicht wird. Bei einem ähnlichen Anlasse, gelegentlich der Jahrhundertfeier des Collegium de Propaganda fide, war ebenfalls eine Markenserie erschienen, die aber ein völliger Fehlschlag war. Sie war künstlerisch sehr mittelmäßig und wurde das Ziel einer schmutzigen Spekulation. Die vorliegende Serie bedeutet in mancher Hinsicht einen Fortschritt.

Die vollständige Serie kostet 9,95 Lire.

Angelo Lipinsky

EIN GNOSTIKER-ZÖMETERIUM IN ROM

Es war ein bedeutsamer Fund: eine Katakombe innerhalb der Aurelianischen Mauer. Als vor mehreren Jahren neben der alten Via Labriana (heute Viale Manzoni) eine Garage erbaut wurde, stieß man bei den Fundamentierungsarbeiten auf eine Wand mit antikem Freskenschmuck. Es wurden an jener Stelle unter Leitung von Goffredo Bendinelli Ausgrabungen veranstaltet. Über dem ehemaligen Straßenniveau fand man eine mit Ziegeln gemauerte Kammer, aus der eine Treppe in zwei unterirdische Gemächer führte. Die Wände aller Räume waren mit reichen, namentlich im unterirdischen Teile sehr gut erhaltenen Wandmalereien versehen. Vor allem ließen die zahlreichen, zum Teil mit dem Arcosolium bekrönten Tomben und Cubiculae keinen Zweifel übrig, daß es sich hier um ein antikes Zömeterium handelte.

Ein derartiger Fund innerhalb der Mauern mußte natürlich unter den Archäologen erhebliches Aufsehen erregen, und man ging sogleich an die Lösung der Frage, welchem Zwecke dies Zömeterium gedient haben und zu welcher Zeit es gegründet sein mochte. Seinen Namen hatte der Gründer selbst auf dem Fußboden der linken unterirdischen Kammer verewigt: »Aurelio Onesimo, Aurelio Papirio, Aureliae Prim(a)e virg(ini) Aurelius Felicissimus, Fratris et Co(n)libert(is), B(ene) M(erentis) F(ecit)« steht hier auf einer Platte zu lesen. Ein gewisser Aurelius Felicissimus, Freigelassener eines der vielen Aurelianer, also bereitete die Gräber seinen Brüdern und seiner jungfräulichen Schwester. Über das Glaubensbekenntnis, dem dieser Mann angehörte, vermochten jedoch nur die Wandmalereien Auskunft zu geben. Und bei dieser Gelegenheit ergab sich ein krasses Beispiel dafür, wie sehr die Auslegung der ältesten christlichen Darstellungen selbst unter namhaften Fachleuten noch im dunklen lastet. Die Meinungen spalteten sich in zwei Lager, von denen das eine mit Prof. Bendinelli für den heidnischen, das andere mit Prof. Marucchi für den christlichen Charakter der Darstellungen eintrat. Gewissermaßen als Schiedsrichter auf Grund seiner 40jährigen Katakombenforschungen wurde Monsignore Wilpert hinzugezogen. Er erkannte sogleich den christlichen Ursprung der Malereien. Nicht nur die vielen Darstellungen des Guten Hirten u. a. deutete darauf hin, sondern auch die übrigen Fresken konnten nur durch falsche Auslegung für heidnische gehalten werden. So z. B. hatte man einen Reiter innerhalb einer huldigenden Menge mit einer Stadt im Hintergrunde als den Einzug eines Triumphators in Rom angesprochen, eine Szene, der sich bereits durch das freilich übersehene, an eine Krippe gebundene Eselein als der Einzug Jesu in Jerusalem entpuppte. Eine andere Szene war als Odysseus mit Penelope, neben ihren Linnen die nackten Gestalten der Freier, interpretiert worden. Aber dieser Odysseus scheint kein anderer zu sein denn Aurelius Felicissimns selbst, der die Schwester nach dem Bibelspruch lehrt, die Nackten mit ihren Linnen zu bekleiden. Die darüber abgebildete große Viehherde, sowie schon die herrliche Ausstattung des Zömeteriums lassen darauf schließen, daß dieser Aurelius Felicissisimus ein recht wohlhabender Mann gewesen sein dürfte.

Allerdings weichen die Wandgemälde in mehr als einer Hinsicht von den sonst in christlichen Katakomben üblichen ab. Besonders ließ ihre Symbolik auf einen speziellen Kult schließen. Man schrieb sie daher einer gnostischen Sekte und zwar derjenigen der Valentinianer zu. Aber erst Mons. Wilpert gelang es, diese aus der Symbolik der Gemälde genau zu bestimmen. Nach ihm war Aurelius Felicissimus ein Eklektiker, der zur gnostischen Sekte der gemäßigten Ofiten gehörte und zu jener der Carpocrazianer neigte. Diese huldigte dem Nestor aller, der sich »primus homo« nannte. Anfangs war

er allein im Reiche seines Lichtes. Um Gesellschaft zu haben, erzeugte er seine Gedanken unter der Form des Menschen, »filius hominis, secundus homo« genannt. Darunter befand sich der Heilige Geist in Frauengestalt »prima femina« oder »Sophia«. Es war also ein Dreieinigkeitsglauben, um den sich ein eigener Legendenkreis zog. Daher finden sich auf den Wandgemälden keine Darstellungen vom Alten Testament, ausgenommen Adam und Eva mit der Schlange. Unter den Darstellungen des Neuen Testamentes ist keine Szene der Kindheit Jesu oder seiner Wunder. Vor allem fehlen auch die sonst in christlichen Begräbnissen so häufigen Oranten, während der Stab der Magier eine große Rolle spielt. Was hingegen ohne weiteres von der christlichen Herkunft des Kultes zeugt, ist außer der Darstellung des guten Hirten ein Kreuz, auf das die Hand einer Gestalt weist, ferner ein sehr gut erhaltenes Fresko mit den zwölf Aposteln und ein anderes, das die Bergpredigt Christi mit den zwölf Jüngern in der symbolischen Gestalt von Schafen darstellt. Es blieb kein Zweifel übrig: wir haben es hier mit dem ersten in Rom gefundenen Grabmal einer christlichen Sekte zu tun, klein zwar, aber desto bedeutsamer in bezug auf seine künstlerische Ausstattung.

Um welche Zeit mochte es erbaut worden sein? Seine Lage innerhalb der Aurelianischen Mauer kennzeichnet seine Entstehungszeit ohne weiteres vor Aurelian (270—275), denn ein strenges und nie übertretenes Gesetz Roms verbot die Bestattung der Toten innerhalb der Mauern. Der gute Stil der Wandgemälde ließ anfangs an die Zeit Marc Aurels denken. Dagegen sprechen jedoch die über den Hauptgräbern angebrachten Arcosole, die sich in dieser Form nach de Rossi erst in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts zeigen. Auf diese Zeit deutet auch die Gewandung der Dargestellten. Es darf daher als feststehend betrachtet werden, daß dies Zömeterium um die Zeit des Septimius Severus und seiner Nachfolger entstand. Auch muß darin lange Zeit hindurch begraben worden sein. Denn die hintere Wand der linken unterirdischen Kammer ist von einem Tor, das mit marmorumkleidetem Pilasterschmuck versehen war, durchbrochen. Da das Tor ein Wandgemälde durchschneidet, so muß es nach Fertigstellung des Zömeteriums eingebaut worden sein. Hinter ihm führt eine Treppe in eng angelegte, mit Gräbern besäte Gänge in einer Ausdehnung von etwa dreißig Metern. Eine ähnliche Erweiterung des Zömeteriums finden wir hinter der Außenwand der anderen unterirdischen Grabkammer. Hier scheint es sich um eine größere labyrinthförmige Katakombenanlage zu handeln, die wegen der Verschüttung des weichen Bodens noch nicht durchforscht zu werden vermochte. Weil aber die Benützungszeit des Zömeteriums schon infolge der bald erfolgten Erweiterung der Stadtmauer durch Aurelian nur wenige Jahrzehnte gedauert haben kann, so sind wir zu der Annahme berechtigt, daß die Sekte des Aurelius Felicissimus in Rom ziemlich verbreitet gewesen sein dürfte. Curt Bauer

Bücherschau

Kempf, Dr. Friedrich, Das Freiburger Münster. 4° (262 S., 274 Abb.). Karlsruhe, G. Braun. Preis in Lwd. M. 20.—.

Ein hochverdienter Praktiker, Ehreningenieurdoktor, hat hier eine Arbeit von 1913, welche damals als Sonderausgabe der badischen Heimat erschienen war, einem vielgehegten Wunsche entsprechend in bedeutend größerem Umfange herausgegeben und hierbei namentlich die Bau- und Kunstgeschichte mehr berücksichtigt. Es sind über das Freiburger Münster schon eine Reihe von Arbeiten erschienen, auch solche von hohem wissenschaftlichem Werte, aber deswegen ist die vorliegende Arbeit keineswegs überflüssig. Sie ist nicht in erster Linie für den Kunsthistoriker, sondern für den Kunstfreund geschrieben, sie wollte als Führer durch den Bau, seine Einrichtung und seine Schätze dienen und dem Besucher immer wieder liebwerte Erinnerungen auffrischen helfen. Deswegen sind auch alle Anmerkungen und Quellenangaben weggelassen, aber es sind auf 90 Seiten in recht anziehender, ungemein verständlicher Art die sieben Bauzeiten des Münsters vor Augen geführt und die einzelnen charakteristischen Merkmale derselben gut betont, das Auge des Besuchers wird sichtlich geschärft und präzis eingestellt. Auch die Geschichte ist entsprechend herangezogen und ermöglicht gleichsam ein Miterleben des Werkes. Dann werden die Zubauten geschildert, welche das Münster seit dem 14. Jahrhundert erlebte. Hierzu rechnet Dr. Kempf auch den 1575 Hans Böringer in Auftrag gegebenen Lettner, der ursprünglich wohl eine Einrichtung des Baues gewesen, aber seit 1789 in seinen Teilen gut als Zubau angesprochen werden kann. Der künstlerischen Ausstattung des Münsters ist der größte Teil der Arbeit (S. 109—256) gewidmet und hier erhält naturgemäß die reiche Steinplastik die erste Stelle. Es ist gute Inventarisation, schon wertvoll, weil so ziemlich alles, teilweise auch im Detail abgebildet wird.

1493 zählte das Gotteshaus 23 Altäre im Langhaus, im Querschiff und an den Pfeilern. Alle sind sie spurlos verschwunden. Als ältester ist heute ein Werk des Hans Wyditz erhalten, 1505 geschnitzt. Natürlich kommen die Altäre nicht zu kurz. Nur im Bilde werden sie auffallenderweise mehr im Detail als in ihrer ganzen Größe und Komposition festgehalten. Dann kommen die Fenster an die Reihe, aber etwas stiefmütterlich behandelt, sowohl im Texte, wie im Bilde; man merkt, dieser Kunstzweig liegt dem Architekten etwas weniger und er ist froh, wie er von den Orgeln zn schreiben kommt, deren Geschichte ausführlich und anschaulich erzählt wird. Schließlich wird der Leser noch in die Schatzkammer geführt und darf vier Kostbarkeiten schauen und hören, daß noch viel mehr im Inventar verzeichnet ist, wenngleich Kaiser Josef II., der »Bruder Sakristan« zahlreiche Paramente und liturgische Geräte hat teilweise verkaufen und teilweise an neu errichtete Pfarreien verteilen lassen. Am Schlusse steht wohl ein Verzeichnis der 274 Abbildungen, nach ihrem Standplatz geordnet, aber kein Personen- und Sachregister und namentlich keine Aufzählung der vielen im Buche genannten Künstler. Dieser Mangel wird um so empfindlicher, als die eingangs stehende Inhaltsangabe mit drei knappen Zeilen vollständig erledigt ist. Hier kommt auch der Besucher des Münsters zu Schaden, er findet sich schwer zurecht, zumal die Bilder oft dem Texte vorauseilen, und wieder, namentlich im zweiten Teile nur sehr spät nachfolgen. Auch die Erinnerung läßt sich auf diese Weise nur mühsam ergänzen. Wenn das sonst gewiß schöne Buch, wie der letzte Absatz der Vorrede sagt, ein Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte sein soll, so hätte ein entsprechender Registerteil unbedingt

Aufnahme finden müssen. Zumal schon das Fehlen der Quellenangabe und Anmerkungen große Schwierigkeiten bereitet und ein Weiterverarbeiten des gewiß sehr reichen Stoffes vielfach unterbindet.

Der Verlag hat sein Bestes geboten, das zeigen der reiche und gediegene Bilderschmuck, der vornehme Einband und der niedrige Verkaufspreis.

Dr. M. Hartig

»Die wahre Schönheit«, kurze Anleitung, »um schön zu werden und ewig schön zu bleiben.« So lautet der Titel einer reizenden, von Pfarrer Johann Imholz herausgegebenen Broschüre; der Text ist nach Alban Stolz, wohl dem größten katholischen deutschen Volksschriftsteller, gearbeitet; 18 Bilder unserer ersten Meister, darunter 8 besonders schöne Tiefdruckbilder, schmücken diese Schrift. Der Herausgeber hat einen großen Teil der Auflage zum Selbstkostenpreis dem Allgemeinen Wiener Kirchenbau überlassen, welcher gegen eine Spende im Werte eines Schilling jedem das Büchlein zusendet. Wir machen unsere Leser auf dieses wirklich schöne Büchlein aufmerksam und bitten sie, durch eine Postkarte »An den Allgemeinen Wiener Kirchenbauverein, Wien I, Rotenturmstr. 2« sich dieses Büchlein zu bestellen. Bei Abnahme von 10 Exemplaren gewährt der Allgemeine Wiener Kirchenbauverein 20 Prozent Nachlaß. Jeder kann so die furchtbare Wiener Kirchennot lindern helfen und gleichzeitig an der Verbreitung einer wirklich guten Schrift mitwirken. Das genannte Büchlein wird besonders allen katholischen austretenden Schülerinnen und allen katholischen Mädchenvereinigungen hoch willkommen sein.

Die vom 1. Januar bis Ende Juni 1926 erschienene Literatur über die verschiedenen Gebiete der christlichen Kunst

1. Ästhetik u. allgemeine Kunstgeschichte

Cohn-Wiener E., Stilkritischer Kommentar zu Ehrensteins Das alte Testament im Bilde. 8° (48 S.). Wien, A. Kende. M. 6.—.

Kreitmaier Jos., Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstl. Fragen. 8° (250 S., 48 Taf.). Freiburg, Herder. M. 10.—.

Kühnel Jos., Von der »Enkelin« Gottes. Gedanken über religiöse Kunst. 8° (128 S., 8 Taf.). Freiburg, Herder. M. 4.60.

Rohde Alfr., Passionsbild und Passionsbühne. 8° (33 S., 31 S. Abb.). Berlin, Furche Kunstverlag (Schöpfung Bd. 10). M. 6.50.

Sauer Jos., Wesen und Wollen der christlichen Kunst. 8° (22 S.). Freiburg, Herder. M. 1.20.

Seligmann Leop., Das hl. Licht. Gedanken zur Entwicklung der mittelalt.-abendl. Kunst. 4° (30 S., 48 Taf.). München, F. Bruckmann. M. 9.—.

Wölfflin H., Die Kunst Albrecht Dürers. 5. Aufl. (408 S., 157 Abb.). München, F. Bruckmann. M. 17.50.

Wölfflin H., Renaissance und Barock. 4. Aufl. 4° (338 S.). München, F. Bruckmann. M. 15.50.

2. Ikonographie

Habicht V. C., Maria. 4° (216 S., 33 Abb., 79 Taf.). Oldenburg, Gerh. Stalling. M. 30.—.

Kleinschmidt Beda, Das Leben des hl. Bonaventura in einem Gem.-Zyklus von Fr. Herera und Zurbaran. Mit 7 Abb. Quaracchi b. Florenz. M. 1.—.

Künstle Karl, Ikonographie der Heiligen. 4° (607 S., 284 B.). Freiburg, Herder. M. 40.—.

Molsdorf W., Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. 2. Aufl. 8° (294 S., 11 Taf.). Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 16.—.

Örtzen Aug. v., Maria die Königin des Rosenkranzes. 8° (95 S., 32 S. Abb.). Augsburg. Dr. B. Filser. M. 5.—.

3. Architektur

Jäkel M., Lausitzer gotische Baukunst und ihre Steinmetzzeichen. 8° (102 S.). Reichenau i. S., A. Marx. M. 3.—.

Kempf Friedr., Das Freiburger Münster. 4° (262 S., 274 Abb.). Karlsruhe, G. Braun. M. 20—.

Leonhardt Dr., Die alte Kapelle in Regensburg und die karolingische Pfalzanlage. Zeitschrift für Bauwesen, Heft 10/12. 4°. M. 3.—.

Memminger Marg., Der Kirchenbaumeister Karl M. Christian Memminger in Naumburg a. S. 8° (36 S. mit Abb.). Neinstedt, N. Anstalten. —.60.

Paatz Walter, Die Marienkirche zu Lübeck. 8° (30 S., 67 Abb.). Burg, A. Hofer. M. 2.—.

Weckbecker Wilh., Der Stefansdom in Wien. 2. Aufl. 8° (96 S.). Wien. Staatsdruckerei. Sch. 4.40.

4. Plastik

Benkard E., Giovanni Lorenzo Bernini. 8° (45 S., 80 S. Abb.). Meister der Plastik 3. Frankfurt a. M., Gartenstr. 112. M. 6.—.

Bier Justus, Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke. 4° (108 S., 67 Taf.). Würzburg, Verlagsdruckerei. M. 19.—.

Burger Willi, Altdeutsche Holzplastik. 8° (202 S., 113 Abb.). Bibl. f. Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 29. Berlin, R. C. Schmidt. M. 10.—.

Feulner Ad., Die deutsche Plastik des 16. Jahrh. 4° (61 S., 91 Taf.). München, Kurt Wolff. M. 40.—.

Gaiger E., Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdomes. 4° (56 S., 32 Taf.). Wien, Krystallverlag. M. 11.—.

Goldschmidt Ad., Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Bd. I, 4° (43 S., 103 Lichtdrucktafeln). Marburg a. L., Kunsthist. Seminar. M. 90.—.

Gündel Christian, Das schlesische Tumbengrab im 13. Jahrhundert. 4° (59 S., 16 Taf.). Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 12.—.

Heise C. G., Lübecker Plastik. 8° (88 S., 88 Ab.). Bonn, F. Cohen. M. 3.—.

Hell Lucian, Der Engelspfeiler im Straßburger Münster. 4° (30 S., 42 Taf.). Freiburg i. B., Urban-Verlag. M. 30.—.

Hentschel W., Sächsische Plastik um 1500. 4° (64 S., 100 Taf.). Dresden-A., W. Lempert-Verlag. M. 15.—.

Kippenberger Albr., Phil. Soldan zum Frankenberg, ein hess. Bildhauer des 16. Jahrhunderts. 4° (142 S., 124 Abb., 25 Taf.). Wetzlar, Braunsfelderstr. 49. M. 22.50.

Sauerlandt M., Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts. 4° (49 S., 108 Taf.). München, Kurt Wolff. M. 35.—.

5. Malerei

Beyer Hermann, Die Religion Michelangelos. 8° (159 S.). Bonn, A. Marcus & E. Weber. M. 7.50.

Carra Carlo, Giotto. (109 S., 192 Taf.). Mailand, Sperling & Kupfer. M. 20.—.

Gessner W. E., Albrecht Dürer. 8° (7 S., 32 Taf.). (Virorum illustrium reliquiae 2). Basel, Frobenius-Verlag. M. 4.—.

Grabar Igor, Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. 4⁰ (100 S., 71 Taf.). Berlin, Petropolis-Verlag. M. 22.—.

Gümbel Alb., Dürers Rosenkranzbild und die Fugger. Konrad Peutinger, der Begleiter Dürers. 4⁰ (56 S., 8 Abb.). Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

Hagen P., Friedr. Overbecks handschriftlicher Nachlaß in der Lübeckischen Stadtbibliothek. 8⁰ (61 S.). Lübeck, M. Schmidt-Römhild. M. 2.50.

Hausenstein W., Rembrandt. 4⁰ (553 S., 19 Taf.). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 20.—.

Justi Ludw., Giorgione. 2 Bde. 4⁰ (289 und 397 S., 41 u. 22 Taf.). Berlin, D. Reimer. M. 84 (96).—.

Ottmann Frz., Österreichische Malerei. Bd. I: Mittelalter. 8⁰ (195 S., 31 Taf., 63 Abb.). Wien, Österr. Bundesverlag. M. 8.70.

Pann Abel, Die Bibel in Bildern. 2⁰. 24 Faksimile-Drucke (farb.). Wien, Julius Salzer. M. 42.—.

Rothes W., Hans Memling und die Renaissance in den Niederlanden. 4⁰ (64 S., 87 Abb.). München, Allg. Vereinigung f. chr. Kunst. M. 1.50.

Stumm Lucie, Nikolaus Manuel Deutsch aus Bern als bildender Künstler. 4⁰ (108 S., 33 Abb.). Bern, Stämpfli & Co. M. 14.—.

Suida Wilh., Österr. Malerei i. d. Erzherzog Ernst d. Eis. und König Albrecht II. 4⁰ (64 S., 40 Abb.). Wien, Krystall-Verlag. M. 11.—.

Velazquez Diego, Des Meisters Gemälde. 4⁰ (297 S., 275 Abb.). 4. Aufl. (Klassiker der Kunst, Bd. 6.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 16.—.

6. Graphik

Busch Andr., Die Kreuzzüge in den Bildern von Gustav Doré. 4⁰ (50 S., 100 S. Abb.). München, J. Müller. M. 12.50.

Busch Ruthild, O Ewigkeit du schöne. Scherenschnitte (7 Bde.). Berlin-Dahlem, Burckhardt-Verlag. M. 2.—.

Friedländer M., Die Grünewald-Zeichnungen der Sammlung v. Savigny. Imp. (16 S., 10 Taf.). Berlin, G. Grote. M. 75.—.

Gollob Hedw., Der Wiener Holzschnitt von 1490—1550, seine Bedeutung für die nord. Kunst, 4⁰ (92 S. 91 Abb. Wien, Krystall-Verl.). M. 8.—.

Lange Olga, Das Kreuz. Drei Scherenschnitte. 4⁰. Sonnefeld b. Coburg. M. 1.—.

Müller-Heintze Liesbeth, Weihnacht. Acht Scherenschnitte. 8⁰. Dresden, Kaulbachstr. 7. M. —.40.

7. Kunstgewerbe

Egli Johannes. Die Glasgemälde des historischen Museums in St. Gallen. 4⁰ (107 S., 5 Taf., 22 Illustr.). 1. Teil: Die von der Stadt gestifteten Scheiben. St. Gallen, Fehrsche Buchhdlg. M. 6.40.

Heisenberg A., Das Kreuzreliquiar der Reichenau. 8⁰ (22 S., 1 Taf.). München, Akademie der Wissenschaften. M. 1.50.

Kurth Betty, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. 2⁰ (320 S., 91 Abb., 344 Taf.). Wien, A. Schroll & Co. M. 550.—.

Lehmann Hans, Lukas Zeiner und die spätgotische Glasmalerei in Zürich. 4⁰ (71 S., 15 Abb., 24 Taf.). Zürich, Gebr. Leemann & Co. Frs. 10.—.

Lehnert G., Geschichte des Kunstgewerbes in der gotischen Zeit. (112 S., 32 Taf.). (Sammlung Göschen 926.) Berlin, W. de Gruyter & Co. M. 1.50.

Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei. Imp. Mit 41 Farbtafeln und 14 Lichtdrucktafeln. München, Kurt Wolff. M. 385.—.

Réal Daniel, Spanische und portugiesische Gewebe. 4⁰ (12 S., 48 Taf.). Berlin, E. Wasmuth. M. 25.—.

8. Topographie

Baltzer Joh., Die Klöster in Lübeck. 4⁰ (341 S. mit Abb.). (Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien Stadt Lübeck.) Lübeck, B. Nöhring. M. 16.—.

Bergner Heinr., Naumburg und Merseburg. 2. umgearb. Aufl. 8⁰ (224 S., 191 Abb.). Berühmte Kunststätten, Bd. 47. Leipzig, E. A. Seemann. M. 9.50.

Buchwald Conr., Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. 2. Aufl. 8⁰ (27 S., 12 Taf.). Breslau, Verlag des Museums. M. —.50.

Dittmann Walter, Das kunstgeschichtliche Görlitz. 8⁰ (96 S., 14 Taf.). Görlitz, Hoffmann & Reiber. M. 2.—.

Doering Osc., Goslar und Hildesheim. 8⁰ (247 S., 167 Abb.). Berühmte Kunststätten, Bd. 71. Leipzig, E. A. Seemann. M. 7.—.

Elkan Benno, Spanien. Gesehen von einem Künstler. 8⁰ (211 S., 32 Federz.). München, Delphinverlag. M. 5.—.

Frey Dagobert, Die Denkmale d. Stiftes Heiligenkreuz. 4⁰ (295 S., 278 Abb. 2 Taf.). Österr. Kunsttopographie Bd. 19.) Wien, Krystall-Verl. M. 35.—.

Gröber Dr. K., Das Bezirksamt Straubing. 4⁰ (205 S., 178 Abb., 13 Taf.). (Die Kunstdenkmäler Bayerns IV, 12). München, R. Oldenbourg. M. 22.—.

Hausen Edm., Die Cistercienserabtei Otterberg. 8⁰ (49 S., 27 Taf.). Kaiserslautern, E. Lincks-Crusius-Verlag. M. 3.—.

Heizmann L., Wallfahrts- und Pfarrkirche »Maria Krönung« zu Lauterbach bei Oberkirch. 8⁰ (32 S.). Oberkirch, A. Sturn. M. —.30.

Iveković Cir., Dalmatiens Architektur und Plastik Bd. 6,8 (Schlußband). 2⁰. Wien, A. Schroll & Co. M. 120.—.

Klein Jos., Salem. Ein Führer durch die Kunstdenkmale und Geschichte der ehem. Reichsabtei Salmansweil. 1. Tl. 8⁰ (29 S., 5 Taf.). M. —.60.

Körner J., Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Büren (Westfalen). 4⁰ (278 S., 452 Abb.). Münster i. W., H. Stenderhoff. M. 20.—.

Mader Felix, Stadt- und Dorfkirchen der Oberpfalz. 4⁰ (96 S. Abb.). Augsburg, Dr. Benno Filser. M. 3.—.

Pauli Gust., Venedig. (Ber. Kunststätten, Bd. 72.) 5. Aufl. 8⁰ (240 S., 185 Abb.). Leipzig, E. A. Seemann. M. 8.—.

Philippi-Dr. W. Heil, Florenz. (Berühmte Kunststätten 73/74.) 8⁰ (388 S., 260 Abb.). Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.—.

Rée P. J., Nürnberg. (Berühmte Kunststätten 5). 8⁰ (222 S., 170 Abb.). 6. Aufl. Leipzig, E. A. Seemann. M. 7.—.

Schmitz Hermann, Soest und Münster. 2. Aufl. 8⁰ (257 S., 190 Abb.). (Berühmte Kunststätten, Bd. 45.) Leipzig, E. A. Seemann. M, 7.—.

Staehelin W. R., Basel. Ein kunsthistorischer Führer. 8⁰ (113 S., 282 Abb.). Basel, Frobenius A.G. Frs. 7.50.

Stückelberg E. A., Denkmäler des Königreichs Hochburgund (888—1032). 4⁰ (45 S., 23 Abb., 9 Taf.). Zürich, Gebr. Leemann & Co. Frs. 4.50.

Waal Anton de, Roma Sacra. 2. Aufl. von J. P. Kirsch. 8⁰ (687 S., 500 Abb.). Regensburg, J. Habbel. M. 20.—.

9. Moderne christliche Kunst

Beeking Jos., Hans Huber-Sulzemoos. Ein Maler deutschen Gemüts. 8⁰ (72 S.. 9 Taf.). Freiburg, Charitasverlag.

Oßwald Cajetan, Matthäus Schiestl. 4. Aufl. 8⁰ (130 S., 14 Taf.). München, Gesellschaft für christliche Kunst. M. 12.—.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.



Lukas Cranach

3350

GFCHKM

CHRISTUS SALVATOR



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: ABTEI AUF EINEM BERGE AM MEERESSTRAND (IDEENSKIZZE)

KIRCHENBAUTEN VON DOMINIKUS BÖHM

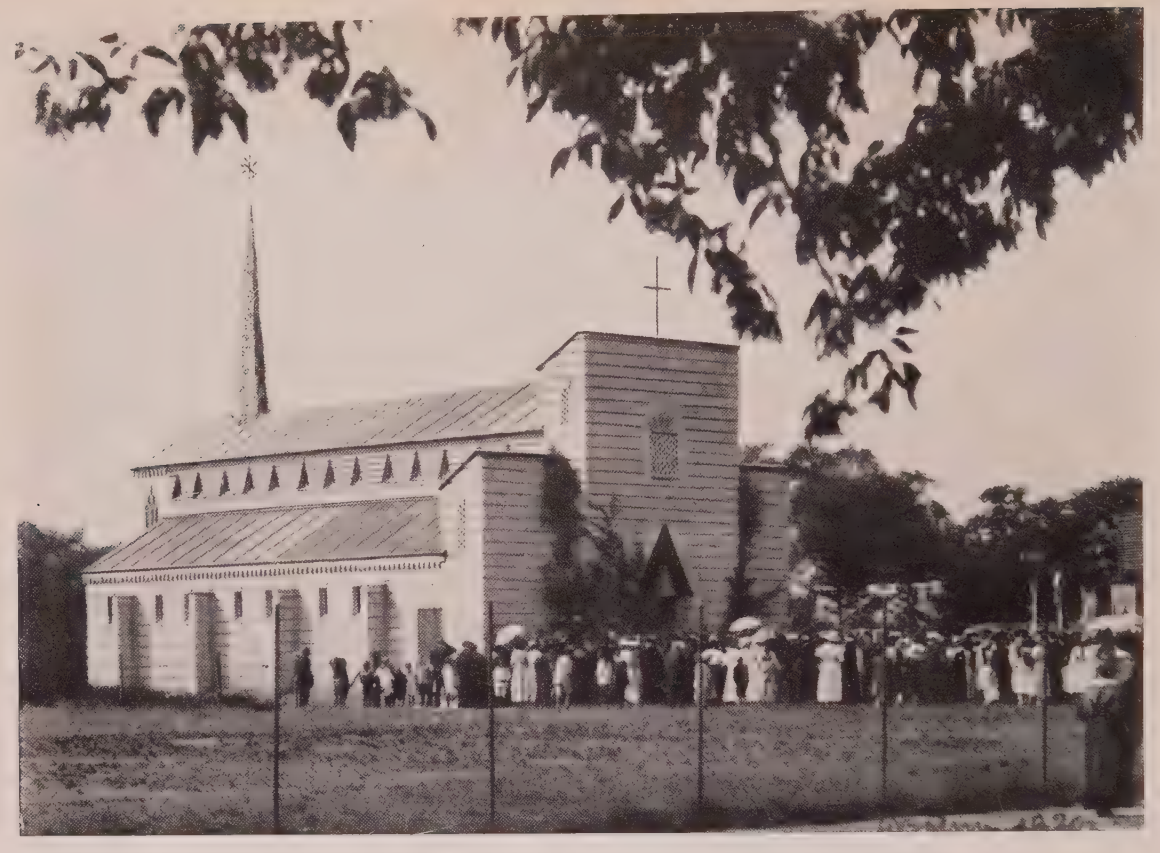
Von A. HOFF

Der Stil des Kirchenbaues ist nicht ein Äußerliches, sondern das Äußere: die Sichtbarmachung des religiösen Lebens der Gemeinde und der Zeit. Wie sich das kirchliche Leben immer erneuert und erneuern muß, so auch die künstlerische Ausdrucksform. Mangel an schöpferischer Kraft in Kirchenbau und Kirchenkunst ist stets das äußere Zeichen für das fehlende kraftvolle und tiefe religiöse und kirchliche Leben. Keine religiös tief erfaßte Zeit dachte an eine Nachahmung vergangener Bauformen; sie stellte ihr Raumgefühl, ihr rhythmisches Gefühl, ihre konstruktiven Mittel und Vorstellungen in den Dienst des Höchsten und formte ihre wesenhafte Form des Gemeindelebens und ihrer Glaubensgesinnung. In dem Kirchenbau spiegelte sich die Ehrfurcht und Liebe, ihr Verhältnis zu Opfer und Sakrament, die Stellung des Klerus und der Gemeinde.

Das Fehlen eines eigenen Kirchenbaustiles im vorigen Jahrhundert, die wahllose und unehrfürchtige Nachahmung vergangener Andachtsformen, zeugte nur von der zerstreuenden Wirkung der rationalistischen und materialistischen Weltanschauung und des Individualismus auf die Gemeinde der katholischen Kirche. Die stärkeren Künstler auf allen Gebieten standen der sakralen Aufgabe fern. Die Kirche war bloßer Zweckbau, den professionelle Baumeister romanisch, gotisch oder barock lösen zu dürfen glaubten. Dieses Geschlecht von unschöpferischem und nur handwerklich auf Stilformen geschulten Architekten ist noch nicht ausgestorben. Es fehlt den Seelsorgern vielfach noch der Einblick in die kulturellen, künstlerischen und vor allem religiösen Schäden, die durch die Leere dieser nachgeschaffenen Formen erwachsen.

Das Erstarken des religiösen Lebens in den letzten Jahren ist im sakralen Bild und Bau greifbar und sichtbar geworden. Eine neue religiöse starke Kunst ist im Werden, die eine hingebende und liebevolle Pflege des Seelsorgers und des Volkes fordert. Unsere besten Baumeister, auch Nichtkatholiken, befassen sich wieder mit dem katholischen Kirchenbau aus tiefem innerem Bedürfnis, vielfach ohne jeden praktischen Anreiz. Es sei nur auf die Projekte von Peter Behrens, Alfred Fischer, Edmund Körner, Wilhelm Kreis, Friedrich Becker, Emil Fahrenkamp, Hans Herkommer, Riphahn und Kunzen, oder die Keramikkapelle von Hans Pölzig hingewiesen. Derjenige aber, der fast ausschließlich und mit größter und selbstlosester Hingabe an der Vertiefung des Problemes des katholischen Kirchenbaues gearbeitet hat, ist Dominikus Böhm.

Unsere verarmte Zeit legt von selbst eine Bauweise nahe, die mit einfachen und ehrlichen Mitteln, ohne erborgten Zierat und unter Ausnutzung heutiger konstruktiver



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: ST. JOSEPH IN OFFENBACH A. M. 1919/20
(Christozentrisch)

Mittel arbeitet. Von der Notkirche wird die Gesundung des Kirchenbaues gefördert. Seelsorglich bringen die kleinen Kirchen den Vorteil der engeren Verbindung der Gläubigen mit der heiligen Handlung, der aufmerksameren Anteilnahme an der Liturgie, der einheitlicheren und gedrängteren Zusammenfassung der Gemeinde. Böhm hat in der kleinen Kirche von St. Joseph in Offenbach a. M. eine vorbildliche Lösung geschaffen. Diese Kirche ist mit den einfachsten Mitteln und denkbar billig erstellt. Durch seitliche Fenster im Chorraum, die vom Gemeinderaum nicht wahrgenommen werden, wird der Altarraum in helles Licht getaucht, während der Gemeinderaum durch kleine Fenster in den Seitenschiffen und durch die dreieckigen Fenster des Hochschiffes gedämpfteres Licht erhält. Die Steigerung ins Helle gibt die geistige Richtungslinie zum Altare hin, über dem die große gemalte Christusfigur in dem interessanten Ausschnitt des einfachen, holzverschalten Triumphbogens erscheint. Hier ist die spätere Forderung von Ackens, die christozentrische Idee, gestaltet. Auch im äußeren Bau ist die Bedeutung der Altarstätte durch ein Dachtürmchen hervorgehoben. Durch die wuchtige Fassade steigert Böhm die Wirkung der kleinen Kirche. Die betonten Horizontalen geben ihr Ernst und Behaglichkeit zugleich. Von handwerklicher Sachlichkeit und der Liebe im kleinen zeugt die Mauerung, besonders der Türen und Fenster; die Ehrlichkeit der Behandlung der Holzpfeiler, die mit Schrauben und Muttern verbunden sind, und aller Einzeldinge im Raum, sind Zeugnis von tiefem religiösem Ernst. Schade nur, daß der Pfarrer im Altar vor allem fremde und industriell hergestellte tote Formen in die lebendige Einheit des Raumes hineintrug. Künstlerische und religiöse Werte stellen diese Kirche weit über große, gotisch oder romanisch sein wollende Prunkkirchen.

Städtebaulich ist die Siedlung heute eines der wichtigsten Probleme. Hier ist die Möglichkeit, einheitliche Baumgruppen zu gestalten. In sie hinein ist die Siedlungskirche zu bauen, als das räumlich wie geistig dominierende Glied. Bescheidene Mittel stehen auch





DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: INNENANSICHTEN VON ST. JOSEPH IN OFFENBACH A. M. (SKIZZEN)

DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: INNERES VON ST. JOSEPH IN OFFENBACH A. M.

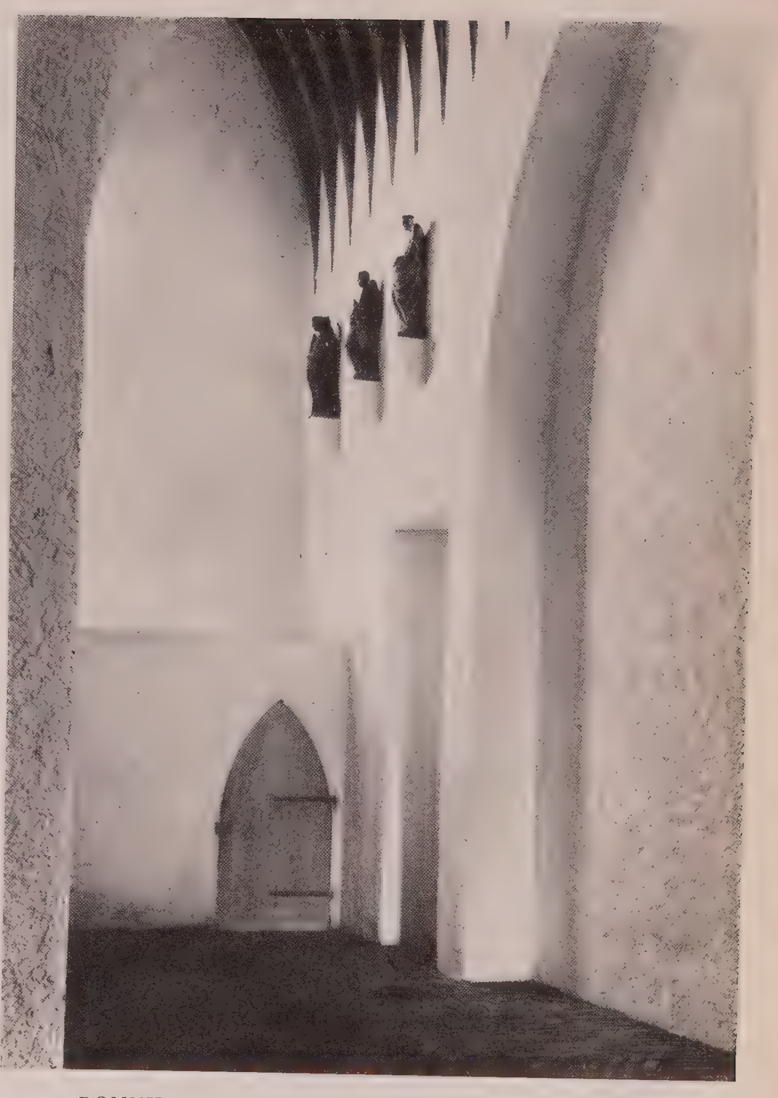


DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: SCHWÄBISCHE KRIEGSGEDÄCHTNISKIRCHE IN NEUULM (BAYERN), FRONTANSICHTEN

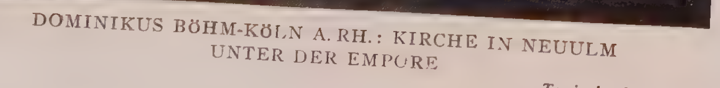
Material: Jurakalk vom Festungsabbruch und Handstrichziegel; Bögen über den Eingängen in Biberschwanzabfällen gemauert



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KIRCHE IN NEUULM
PORTALEINGANG



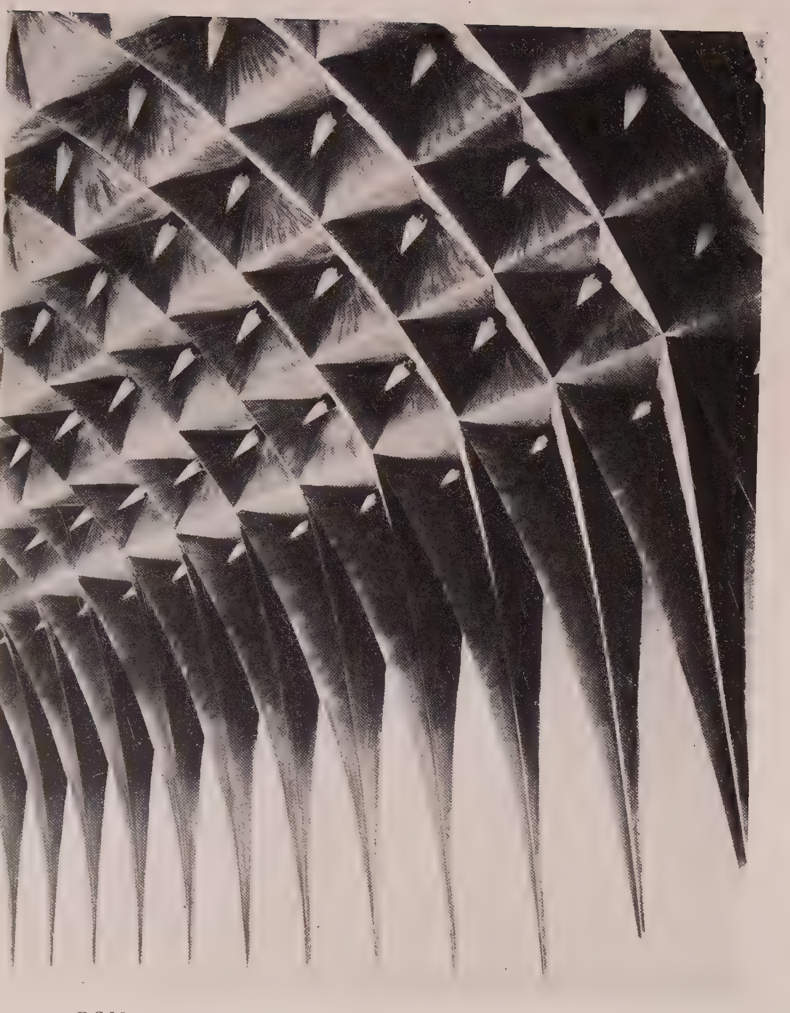
DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KIRCHE IN NEUULM
SEITENSCHIFF



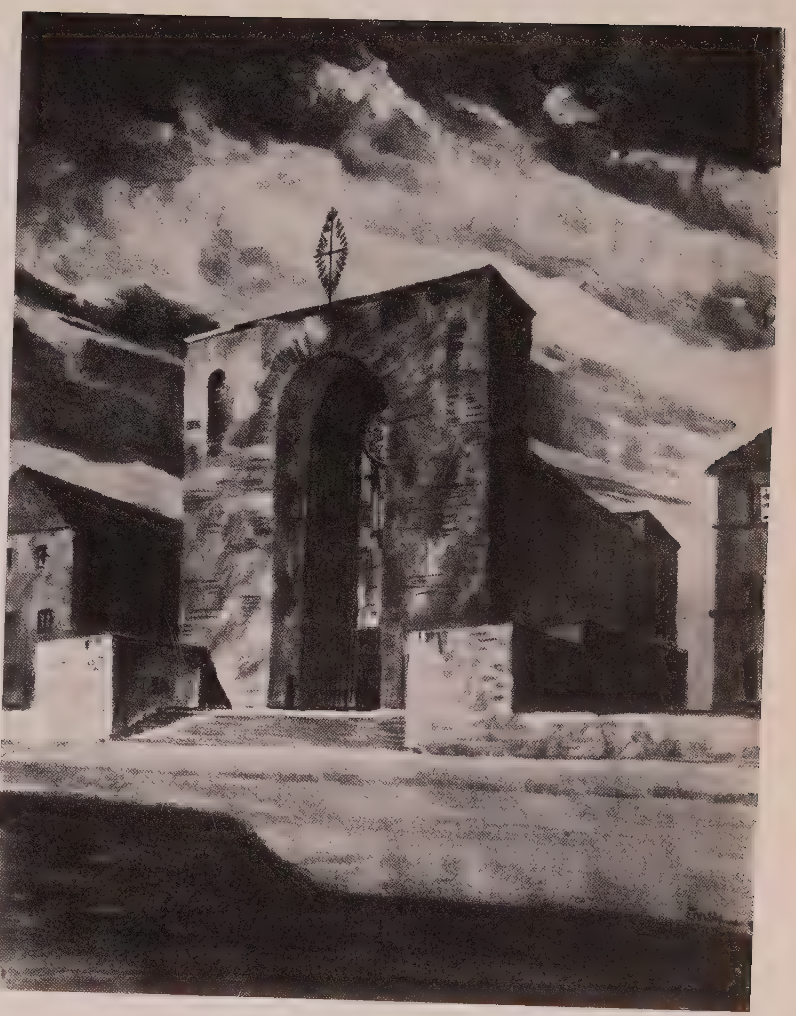
DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KIRCHE IN NEUULM
UNTER DER EMPORE

DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KIRCHE IN NEUULM
ÜBER DER EMPORE

Typische Behandlung des Eisenbetons: Gußgewölbe



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KIRCHE IN NEUULM
GUSSGEWÖLBE IN EISENBETON

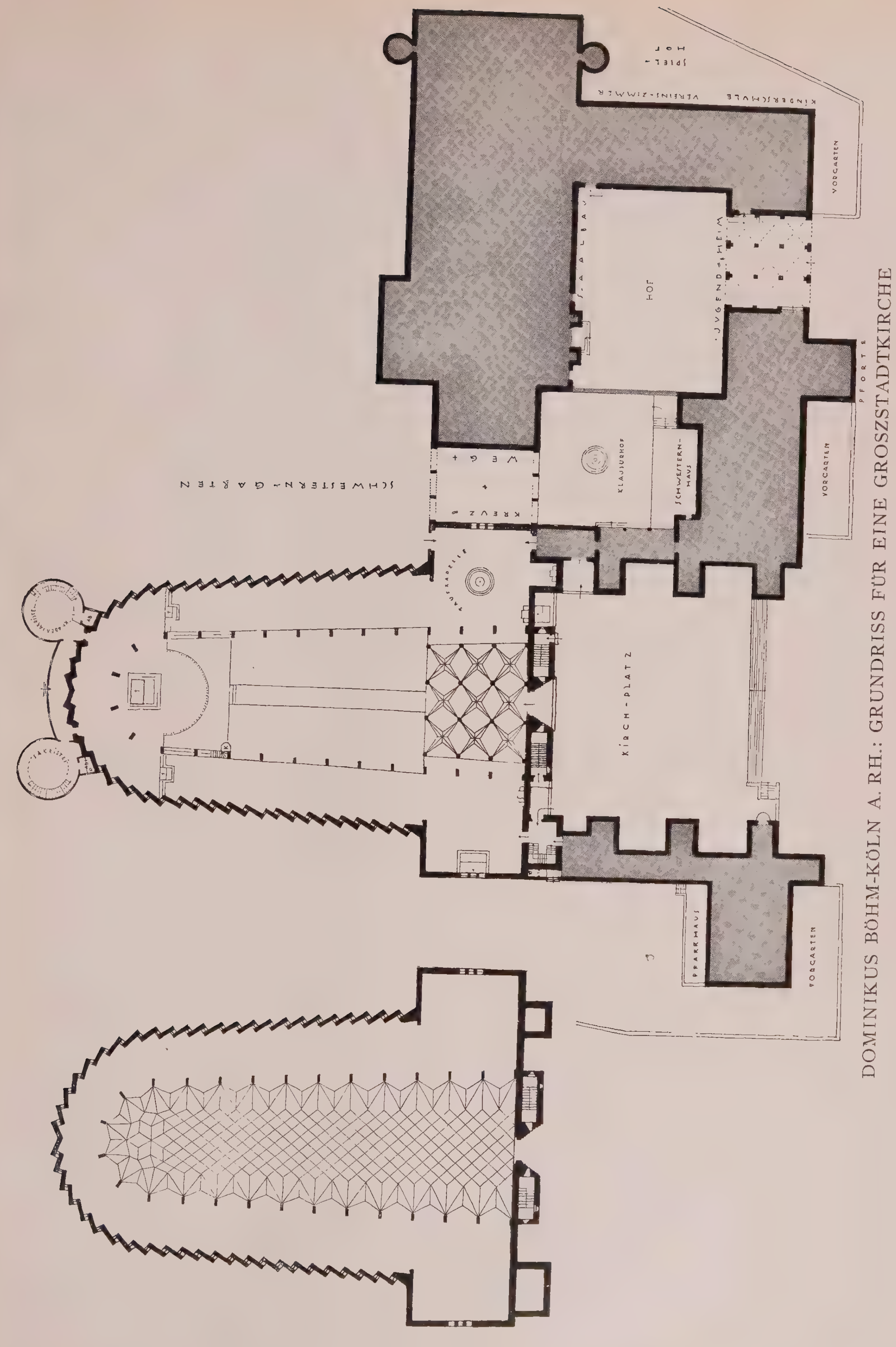


DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: ENTWURF ST. PETRUS
(IDEENSKIZZE)

DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: KLOSTER MIT CHRISTOZENTRISCHER KIRCHE AN EINER MEERESBUCHT (MODELL)



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: TÜRE AN DER KIRCHE ZU NEUULM



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: GRUNDRISS FÜR EINE GROSZSTADTKIRCHE



DOMINIKUS BÖHM-KÖLN A. RH.: ST. B. IN B. (SKIZZE)

hier nur zur Verfügung und so muß durch die Kraft allein der künstlerischen Konzeption die Bedeutsamkeit des Gotteshauses gegenüber den Nutzbauten hervorgehoben werden. Böhm stellt in seinen Entwürfen zu Siedlungskirchen den klaren Nutzformen der Häuser die weihevollen und denkmalartigen des Sakralbaues gegenüber. Dieser klare Gegensatz zwischen Wohnhaus und Kirche ist zunächst bemerkenswert im Gegensatz zu sonstigen Lösungen. Wie eine große Monstranz wirkt eine solche Kirche. Böhms Kirchen haben hier trotz ihrer Kleinheit eine erstaunliche Wucht. In der wenig unterteilten großflächigen Fassade wirkt das große Portal, die heilige Pforte, einladend und zwingend. Durch die sehr oft verwandte indirekte Beleuchtung gewinnt Böhm die monumentale Geschlossenheit seiner Bau- und Raumformen.

Von romanischer Wucht ist das Äußere der Kirche von Neuulm. Es ist ein religiös höchst fruchtbarer Gedanke, den horizontal abgeschnittenen Westturm von der schweren Kreuzigungsgruppe überragen zu lassen. Groß und einfach sind die drei Portalbögen gesehen, die die niedrigen Eingänge aufnehmen. Ihr sehr sensibel geführter Bogen mildert die übrige Schwere etwas. Auch hier bewundert man die gute Handwerklichkeit Böhms und seine Liebe im kleinen. Das Mauerwerk hat seinen ornamentalen Reiz: Türen, Fenster und alle Details sind bis ins Letzte gefühlt und gestaltet. Besonders ist auf die typische Gußform der Eisenbetongewölbe hinzuweisen, die höchst sinnvolle und ornamental reiche Wirkung ergeben.

Wieder und wieder wird man bei der Durchsicht der Pläne Böhms inne, wie dieser schöpferische Baumeister von den religiösen Gedanken und Erfordernissen unserer Zeit geleitet ward. Die liturgischen und christozentrischen Ideen finden hier ihr bauliches Abbild, ihre architektonische Verkörperung. In einer ellipsoiden Grundrißlösung suchte er den Einraum zu gestalten, als Ausdruck der in Christo geeinigten Gemeinde. Taufstein und Altar stehen hier in den Brennpunkten, räumlich wie geistig genommen. Dies war eine ideale Lösung für eine auf freiem Platz erbaute denkmalartige Kirche. Muß man

dagegen von einer Straßenfront aus bauen, wie es in St. Joseph in Offenbach gefordert ist, kann sich die Kirche höchstens parabelförmig in den freien Garten entwickeln. Dieses höchst liturgische Bauen kommt wie die liturgische Bewegung aus frühchristlichen Elementen. Böhm trifft sich hier mit den besten unserer heutigen Baumeister und mit den einsichtsvollsten Seelsorgern. Dies frühchristliche Element findet sich in der eindeutigen Hinführung in räumlicher und geistiger Hinsicht zum Altare, in der Näherrückung der Meßopferstätte an die Gemeinde, in der von allen Nebenabsichten freien Raumform. Diese reine und strenge Größe gibt auch der Außengestaltung den Charakter. Daß Böhm, der romantisch-barocke Neigungen mitbringt, in der Massengliederung im Äußeren und in der Gewölbetechnik reicher bleibt als die Baumeister der frühen Basiliken, ist natürlich. Wie wir die liturgische Strenge im Gottesdienst wieder notwendig haben, so auch die strenge Größe, wie sie hier in dem Kirchenbau gestaltet ist. Die räumliche wie geistige Spannungslinie auf den Altar hin wird verstärkt durch die Lichtführung, die ebenfalls hier auf dem Altare gipfelt.

Alle diese Eigenschaften finden wir immer neu gestaltet in Böhms Kirchenbauten vor. Die vielen Studien St. B. in B. zeugen von dieser überraschenden Gestaltungsfülle und von der großen Wucht und dem feierlichen Ernst der Formen. Eindeutigkeit und Einfachheit, christozentrische und liturgische Gesinnung, geistig und räumlich zwingende Spannungen vom Kirchplatz durch die »heilige Pforte« bis zum Altare hin, das sind stets wiederkehrende charakteristische Züge.

Die auch äußere Betonung des Altarraumes als dem geistigen Höhepunkt ist besonders deutlich in dem Modell zu der Klosterkirche des Klosters an einer Meeresbucht. Aus der Lage ergab sich die edle Kreuzform des Grundrisses. Das ganze Bauproblem reizte den Künstler in seiner Romantik und Wucht.

So sehr Böhm auch von den technischen und konstruktiven Mitteln der Gegenwart Gebrauch macht, er ist eine durchaus romantische Natur. Er fühlt die große Tradition vom Frühchristentum bis zum Barock in der katholischen Kirchenbaukunst und hält sie in sich lebendig. Er schafft nicht alte Formen eklektisch nach, aber er gestaltet in altem Geist. Er überragt die eklektischen Baumeister und muß als unser Führer auf dem Wege zu einem vertieften katholischen Kirchenbau geachtet werden. Diese Achtung wird ihm von seiten der führenden Fachleute zuteil. Es fehlen aber die mutigen Auftraggeber von seiten der Kirche. Die Seelsorger wissen zum Teil noch nicht, welche große religiöse Bedeutung der Bau für das Leben der Gemeinde hat.

Der Bau ist selbst ein Teil des Gottesdienstes. In den Bau gestalten wir unsere Liebe und Ehrfurcht, unsere Andacht und Opfergesinnung, unsere Innigkeit und Innerlichkeit hinein. Sie muß fortwirken auf die Gemeinde, heute, morgen und durch lange Zeiten. An diese höchste Aufgabe müssen wir wieder die besten Kräfte setzen. Das geschah lange Zeit nicht — aus mißverstandener Tradition, als man Stile nachahmte zum Zeichen, daß man keinen Stil — auch nicht im religiösen Leben — besaß.

In den Dienst Gottes müssen wir unsere geistigen und physischen Mittel im Kirchenbau stellen. Mit Eisenbeton und anderen Mitteln heutiger Konstruktion können wir die praktischen Forderungen der Seelsorge und die liturgischen Notwendigkeiten von heute erfüllen. Es ist kein Grund vorhanden, sie nicht in ihrer typischen Form wie andere Mittel in anderer Zeit zu benutzen. Nicht eine bestimmte Kunstmeinung, nur der kirchliche Geist darf ausschlaggebend sein. Böhm geht, wie gezeigt wurde, vom religiösen und liturgischen Bewußtsein an seine Aufgabe heran und schaltet souverän mit den baulichen Mitteln. Es ist nicht die Frage, ob seine Bauweise modern oder unmodern ist; das Schaffen aus dem alten guten Geist echter Kirchenbaukunst und aus den Tiefen des Glaubens tritt hier an die Stelle lieblos oder doch unfähig nachgeahmter alter, einst tief durchdachter und durchlebter Formen. Wir werden zu einem noch zeitbedingteren und weniger traditionsgebundenen Kirchenbau kommen müssen, als ihn Böhm verkörpert. Wir werden uns noch mehr auf die eigenen Formen im alten Geist verlassen müssen, wollen wir aus eigenem starkem Glaubensleben unsere Kirchen neben die der alten glaubensstarken Zeiten setzen. Böhm aber bedeutet einen verheißungsvollen Beginn eines vertieften katholischen Kirchenbaues. Findet er Vertrauen und Unterstützung, wird er selbst den Weg entschlossen weitergehen können.



INNERES DER KIRCHE DER LANDESIRRENANSTALT EICKELBORN
FARBIGE BEHANDLUNG VON WALTER OPHEY-DÜSSELDORF. GEMÄLDE VON FRITZ BURMANN-DÜSSELDORF. SKULPTUREN VON PEHLE-EICKELBORN

DIE AUSSCHMÜCKUNG DER NEUEN KIRCHE IN EICKELBORN

Von MARTIN WACKERNAGEL

Eine Prozinzialbehörde, von deren Amtsschreibtischen aus vorbildlich moderne Kirchenkunst ins Leben gerufen wird, das scheint fast ein Widersinn; und ganz unglaubhaft, wenn es sich gar um das ultrakonservative Westfalen handelt, wo solches geschehen sein soll. Und doch, dies scheinbar Unmögliche hat sich tatsächlich vollzogen; und zwar in dem Neubau der kleinen Kirche der Landesirrenanstalt Eickelborn (in dem weltfernen Agrikulturgebiet der Soester Börde gelegen), deren schlichtes Raumgehäuse kürzlich durch zwei namhafte Düsseldorfer Künstler eine originelle, ungemein reizvolle malerische Ausstattung erhielt.

Die Düsseldorfer Akademie, noch vor 50—60 Jahren als altbewährte Pflegestätte religiöser Malerei nazarenischen Gepräges für ganz Nordwestdeutschland maßgebend, ist neuerdings — vor allem seit der Berufung eines Thorn-Prikker, eines Heinrich Nauen u. a. — wiederum auch für die religiöse Kunst, zu einer gerade auf diesem Gebiet doppelt bemerkenswerten, ausgesprochen fortschrittlichen Richtung und Wirkung hindurchgeführt worden. Und aus diesem Kreis — wenn auch nicht aus dem Lehrkörper der Akademie, hat die Anstaltsleitung von Eickelborn, im Einvernehmen mit den betreffenden Amtsstellen in Münster, sich die künstlerischen Kräfte zur Ausmalung ihrer Kirche hergeholt.

Walter Ophey, als Maler und Graphiker schon seit längerem, auch über Düsseldorf hinaus, rühmlichst bekannt, hat zunächst die farbige Behandlung des ganzen Innenraumes bestimmt und geleitet. Was also sonst immer dem Belieben irgendeines Anstreichers überlassen bleibt, ist hier in die Hände eines Künstlers von Rang und Namen gelegt



FRITZ BURMANN-DÜSSELDORF: STATIONEN IN DER KIRCHE ZU EICKELBORN

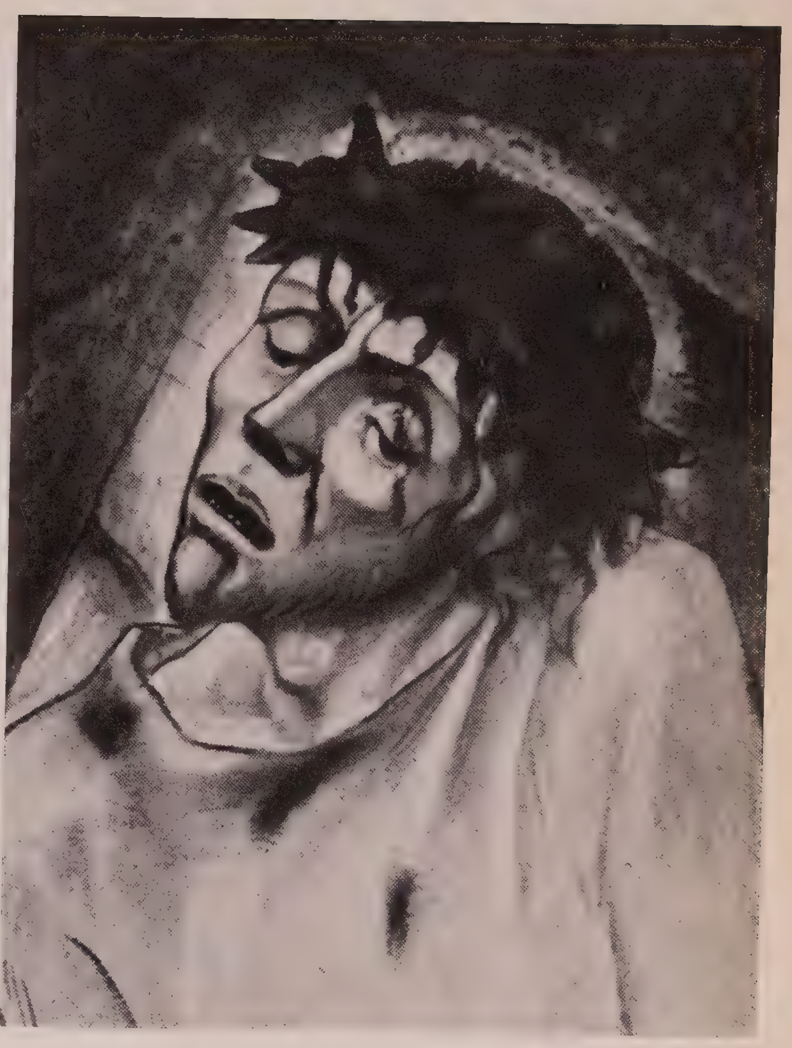


FRITZ BURMANN: XII. STATION IN EICKELBORN

worden. Mit dem Erfolg, daß nun, statt der anderwärts stets sehr banalen, oftmals geradezu störenden Grundstimmung von Wand- und Deckenflächen, Mobiliar usw., ein überaus reizvoller, eigenartig abgestufter Farbenklang das Innenbild ausdruckskräftig moduliert und zusammenfaßt. Es ist vornehmlich ein in großen, ruhigen Flächen ausgebildeter Akkord von zartem Blattgrün (an den Wandflächen), sattem Tiefblau (in der Apsis und den drei Flachnischen der einen Längswand), Gelb und Orange (an Decke, Emporenbrüstung und als Grundton der Kreuzwegbilder). Die in diesen Bildern ferner hinzutretenden Einzeltöne klingen, in etwas kräftigerem Vortrag, weiter in der Polychromierung der Seitenaltäre und ihres Statuenschmuckes, während der Hochaltar durch festlich leuchtendes Zinnoberrot und vergoldete Reliefs bedeutsam herausgehoben wird. Auf alle ornamentale Dekoration ist, schon aus Sparsamkeitsgründen verzichtet; indes erwächst aus dieser Not die Tugend einer wohltuend ruhevollen und doch heiteren Schlichtheit,



FRITZ BURMANN-DÜSSELDORF: AUSSCHNITT AUS DER XII. STATION



FRITZ BURMANN-DÜSSELDORF: AUSSCHNITT AUS EINER STATION

vor deren Folie der figürliche Schmuck mit einer der inhaltlichen Bedeutung entsprechenden starken Nachdrücklichkeit schon auf den ersten Blick eindrucksvoll hervortritt.

So vor allem die Stationenbilder des Kreuzwegs, die auf der an das Schwesternhaus anstoßenden, nur durch die erwähnten Blendnischen unterbrochenen Längswand verteilt und als friesartiges Band zusammengefaßt, dem Raumbild eine wirksame Horizontalgliederung einfügen.

Fritz Burmann, einer der tüchtigsten unter den jüngeren Düsseldorfern, hat in diesem Kreuzweg eine ausgezeichnete Lösung der immer wieder ungemein schwierigen Aufgabe zustande gebracht. Das durch die Mauergliederung bedingte Zusammenschieben von je drei oder vier hochrechteckigen Stationenbildern in jedem Wandabschnitt forderte eine Reduktion der Szenen auf möglichst wenige Figuren. Aber auch dieser notgedrungene Verzicht auf das all sonst übliche Drum und Dran nebensächlicher Begleitpersonen und dergleichen konnte einem Künstler wie Burmann nur zum Vorteil gereichen. Er erkannte seine Aufgabe in der stärksten Konzentration, in prägnantem Herausarbeiten des jeweilen »fruchtbarsten Moments«, d. h. der sprechendsten Ausdrucksgebärde und Figurengruppierung in jeder einzelnen Situation des via crucis, und er verleiht, wie schon die altdeutschen Realisten des 15. und 16. Jahrhunderts taten, der edlen Erscheinung des leidenden Gottmenschen, durch die ihm entgegengestellte drastische Brutalität der Peiniger, ein besonders eindrückliches Relief. Sein Stil, ein aus realistischen wie idealistischen Elementen sich entfaltender gemäßigter Expressionismus, kommt der Auffassungsfähigkeit auch ungebildeter Betrachter so weit entgegen, als für kirchliche Kunst unerläßlich ist, ohne doch der eigenen künstlerischen Ehrlichkeit und Gestaltungsfrische irgendwie Wesentliches zu vergeben.

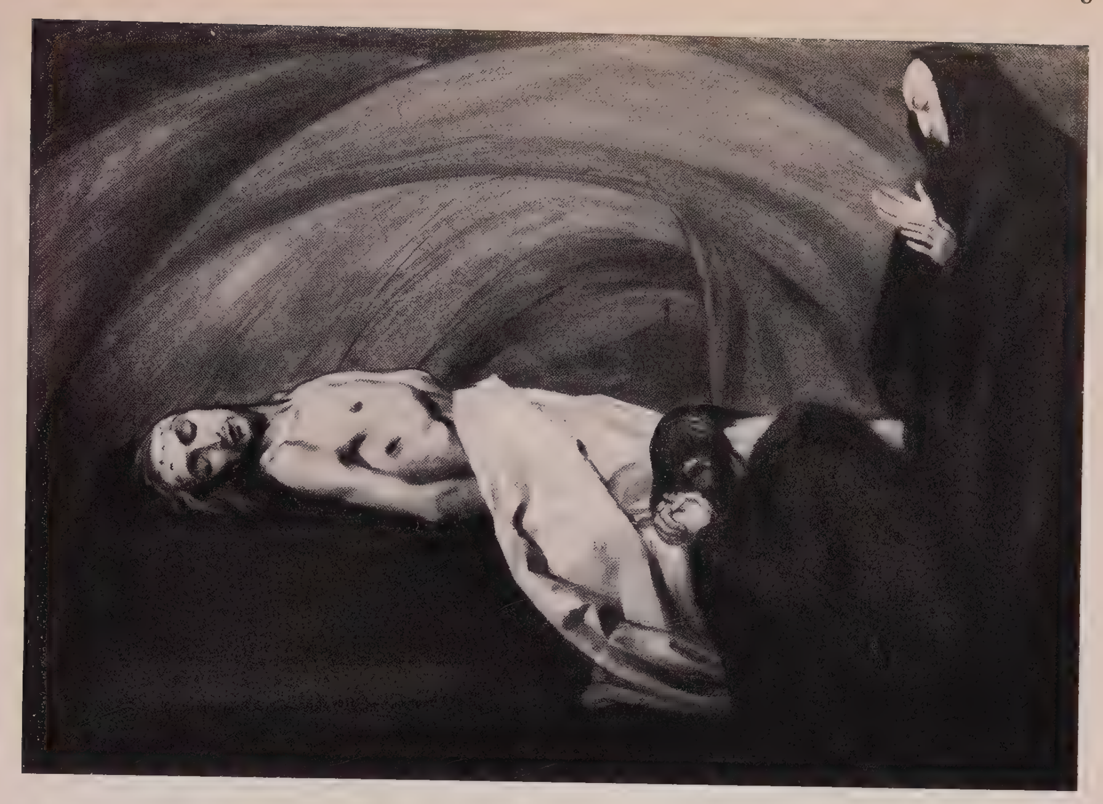
Auch die Skulpturen des einheimischen Bildhauers Pehle können an und für sich, wie durch die neuzeitlich originelle koloristische Gewandung, die Ophey ihnen verlieh, als gute Beispiele dafür gelten, daß es durchaus möglich ist, mit den Mitteln einer maßvoll modernen, expressionistisch belebten Kunstsprache unmittelbar ansprechende, volkstümliche Kirchenkunst zu gestalten. Von kleinen Mängeln abgesehen — wie den an sich guten, aber aus der delikaten Farbenstimmung des übrigen ein wenig herausfallenden Glasmalereien (der Firma Deppen, Osnabrück) werden wir die Gesamtleistung dieser Kirchenausstellung als einen hocherfreulichen, hoffnungsvollen Fortschritt auf dem Wege der kirchlichen Kunstbewegung begrüßen und hervorheben dürfen.

ROBERT SEUFFERT

Von WALTER BOMBE

Die Forderung, die einmal gelegentlich der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909 der Wiener Prälat und Universitätsprofessor Swoboda aufstellte, die christliche Kunst müsse kirchlich sein, das heißt, sie dürfe nicht dem Kultus, der Symbolik und der Überlieferung der Kirche unmittelbar widersprechen, wenn anders sie überhaupt zu kirchlichen Zwecken herangezogen werden soll — diese Forderung scheint durchaus berechtigt. Dagegen wird man ein Kunstwerk nicht deshalb als unkirchlich ablehnen dürfen, weil es bestimmten Gewöhnungen der kirchlichen Kreise nicht unmittelbar entspricht, solange diese Gewöhnungen nicht als geheiligte Überlieferung Geltung beanspruchen. Manches der von früheren Zeiten her überkommenen Motive ist zur leeren Schablone geworden, und gerade die am Hergebrachten hängende kirchliche Kunst bedarf, darüber ist man sich einig, neuer Gedanken, die den ewigen Symbolen neues Leben einhauchen. So wirkten sich in unseren Tagen Steinhausens dem Nazarenertum verwandte Art, Uhdes Realismus, Gebhardts Reformationskunst, der archaisierende monumentale Linienstil der Klosterschule der Benediktiner von Beuron und der Expressionismus, wie ihn Josef Eberz und Karl Caspar vertreten, nebeneinander aus und fanden starken Widerhall, wenn auch bisweilen zunächst Ablehnung, die dem Ungewohnten und der Überlieferung entgegengesetzten Kunstwollen entsprang, bis dann doch zuletzt der seelische Gehalt, der den neuen Schöpfungen innewohnte, sich gegen alle Widerstände durchsetzte.

Vielfach neue Symbole, die nicht dem Haschen nach Originalität um jeden Preis, son-



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A.RH.: BEWEINUNG
Für die Klosterkirche in Ohio (U.S.A.)

dern einem eigenwilligen, gedanklich belasteten, deutsch-grüblerischen Sinn und Kunstwillen ihre Entstehung verdanken, sind auch in den hier vorgelegten religiösen Kompositionen des seit einer Reihe von Jahren an der Kölner Kunstgewerbeschule tätigen Malers Robert Seuffert enthalten. Vielleicht am eigenwilligsten äußert sich dieses Künstlers Weise in dem umfangreichen Hochaltar für die katholische Kirche in Flerzheim unweit Rheinbach und Bonn. In diesem für eine ländliche Pfarrgemeinde geschaffenen Triptychon ist mit vielfach von herkömmlichen abweichenden Einzelzügen Weihnachten, Ostern und Pfingsten dargestellt. In dem Bilde Weihnachten lassen himmlische Strahlen den Stern aufleuchten, der die Hirten auf dem Felde geweckt hat. Eine einzige Gestalt, ein junger Hirte, inbrünstig betend, vertritt hier gemeinsam mit dem neben ihm knienden Joseph die ganze Menschheit. Dieser, des göttlichen Kindes irdischer Pflegevater, schaut in tiefster Verzückung zu dem Kind gewordenen Heiland empor, den er kaum zu berühren wagt, und zur Gottesmutter. Maria, ganz demütige Himmelsmagd, hält das Kind mit der Rechten, während die Linke eine zaghafte Bewegung des Hinweisens macht. Zwei zarte Mädchenengel zu beiden Seiten der Gottesmutter, in Licht und in Farbe aufgelöst, fast geziert in Haltung und Bewegung, sollen den Eindruck des Übersinnlichen hervorrufen. Die grünbläulichen Strahlen, aus himmlischen Höhen herniedergleitend, lassen Gesichter und Hände heller aufleuchten, und leuchtender Glorienschein umgibt die Gottesmutter und das Kind.

Das Mittelbild, Ostern, zeigt Christus mit der Kreuzesfahne in der Rechten, nicht als Triumphator, sondern als den milden Erlöser der Menschheit. Sein Gesicht hat nicht den überlieferten Christustypus, sondern hagere, leidvolle Züge, und sein Körper ist noch gebunden durch das gelbe Leichentuch. Strahlenglorie umleuchtet sein edles Dulderhaupt, aus seinem Herzen strömen vier Strahlen, und zu seinen Füßen leuchtet auf dem Grabhügel von Golgatha in weiter Ferne das Kreuz auf, an das man seinen Leib geschlagen. Von den beiden selig verzückten Mädchenengeln geht ein überirdischer Glanz aus, der seinen lichten Schein auf das Felsengrab wirft, dem der Heiland entstieg. Neben der Grabeshöhle winden sich in ohnmächtiger Wut die überwundenen bösen Gewalten, ver-



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A.RH.: IV. STATION
Für die Klosterkirche in Ohio (U. S. A.)

sinnbildlicht in den Grabeswächtern, spukhafte, rote Schemen. Auch durch das rechte Flügelbild, Pfingsten, ziehen sich die aus Gottes Hand gleitenden Strahlen, die die feurigen Zungen des Heiligen Geistes einschließen. Von den zwölf Aposteln umgeben thront in der Mitte Maria, das Haupt leicht nach links geneigt, mit den Jüngern das große Brausen erwartend. Ganz vorn, zu ihren Füßen kniet links der bärtige Petrus, der Fels der Kirche, und rechts Johannes, der Seher von Patmos, der Welt entrückt, schwärmerisch und von Gott erleuchtet.

Aus einiger Entfernung gesehen, leuchtet vor allem die ragende Gestalt Christi in ihrer hellen, goldig schimmernden Farbe klar hervor, daneben noch die beiden Marien des Weihnachts- und des Pfingstbildes mit ihren leuchtend blauen Mänteln, während alles übrige zurücktritt.

Von einer gewissen künstlerischen Freiheit machte Seuffert wiederum Gebrauch, als er für die Klosterkirche in Ohio in Amerika im Jahre 1923 einen Kreuzweg schuf, aus dem wir hier einige Bilder wiedergeben. Wenn er in einem früheren Kreuzweg, für die Marienkirche in Holsterhausen bei Essen, den Fr. Hanfstaengl in München farbig vervielfältigte, einen umfangreichen Apparat an Beiwerk aufbietet, so verzichtet er hier auf alles Gepränge, läßt nur die zum Verständnis unumgänglich notwendigen Personen auftreten, die eine ungleich stärkere Wirkung ausüben. Gleich das erste Bild dieses neuen Kreuzwegs, Christus vor Pilatus, will nicht mehr durch das Vielfältige und Bunte den Beschauer fesseln, sondern zeigt, ohne nähere Andeutung des Schauplatzes Christus mit der Dornenkrone, in einen weiten Mantel gehüllt, vor dem thronenden römischen Landpfleger, der sich die Hände wäscht und den Heiland kaum mit einem Blicke streift. Das Volk aber, das sein: »Kreuzige ihn!« ruft, ist völlig aus der Darstellung fortgeblieben, damit die beiden Hauptpersonen um so stärker sprechen können. Der Horizont liegt ganz tief, so daß die beiden Figuren, ihn überschneidend, an Größe wachsen. Die Zeichnung ist linienstreng und auf das äußerste vereinfacht. Mit derselben Strenge und Knappheit werden die einzelnen Leidensstationen geschildert. Christus kniet ergebungsvoll neben dem Kreuze, das ihm hingereicht wird, der Himmel verfinstert sich und er tut den ersten Fall, er begegnet der Mutter, die den von



INHALT:

Ueber das kirchliche Kunstgewerbe des Mittelalters, über romanische und gotische Paramente, Kelche, Reliquiare, Chorstühle usw. existiert eine reiche Literatur und wer sich über diese Dinge gründlich unterrichten will, dem stehen dafür mannigfache Behelfe zur Verfügung. Umso spärlicher aber sind die literarischen Hilfsmittel für das Studium des nachgotischen kirchlichen Kunsthandwerkes, ja, eine zusammenfassende Darstellung ist hier überhaupt nicht vorhanden. Und doch handelt es sich hier um Zeiten größter künstlerischer Fruchtbarkeit und höchster Prunkentfaltung und um eine schier unerschöpfliche Fülle erlesener Werke, zumal in der Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Die mittelalterlichen Denkmäler haben sich ja nur sporadisch erhalten, dagegen gehören die Kircheneinrichtungen und die Kirchenschätze Süddeutschlands, Oesterreichs, Belgiens, Italiens, Spaniens und der meisten anderen katholischen Länder zum größten Teil dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert an und auch die Neuanschaffungen des XIX. und XX. Jahrhunderts haben dieses allgemeine Bild nicht wesentlich verändert. So ist sowohl für den Kunstfreund als besonders auch für den Klerus, der ja in der Regel nicht romanische und gotische, sondern meist barocke oder moderne Paramente, Kelche, Monstranzen und Kirchenmöbel zu bewachen hat, eine zusammenfassende Darstellung dieses ganzen Gebietes sicher eine wertvolle und willkommene Gabe.
Das Buch behandelt in 4 Teilen die künstlerische und stilistische Entwicklung der kirchlichen Paramente (Weberei und Stickerei, Spitzen und Posamentier-

Einladung zur Subskription

Wir liefern das Prachtwerk:

Dr. Josef Weingartner „Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit“

(auf feinstem Kunstdruckpapier gedruckt, mit 370 Abbildungen im Text, insgesamt 470 Seiten Inhalt, in Ganzleinen gebunden) bei Bestellung bis zum 1. Oktober 1926 zum

ermäßigten Subskriptionspreis von RM 22.—
S 37.—

Die Zahlung kann auf Wunsch in Raten je nach Vereinbarung mit Ihrer Buchhandlung ohne jeden Teilzahlungs-Zuschlag erfolgen. Zahlkarten werden kostenlos abgegeben.

Wir laden Sie höflichst ein, von diesen Vergünstigungen Gebrauch zu machen und Ihre Bestellung bei der ortsansässigen Buchhandlung unter Benützung des untenstehenden Bestellzettels ehestens zu betätigen.

Nach dem 1. Oktober 1926 beträgt der Preis RM 27.—
S 45.—

Die dem Bestellzettel beigefügte Rubrik zur Eintragung weiterer Interessenten des Buches aus Ihrem Bekanntenkreis empfehlen wir Ihrer gütigen Beachtung.

Hochachtungsvoll

Verlagsanstalt Tyrolia A.G.
Innsbruck-Wien-München

BESTELLSCHEIN

Ich bestelle beim Kunstsortiment der

Gesellschaft für christliche Kunst, München, Lothstraße Nr. 1

Dr. Josef Weingartner „Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit“ (aus der Verlagsanstalt Tyrolia A.G., Innsbruck) zum Subskriptionspreis von RM 22.—, S 37.— gegen Barzahlung — gegen Monatszahlungen von ....

Der ganze Betrag — die erste Rate — folgt gleichzeitig — ist nachzunehmen.
Nichtgewünschtes bitte durchzustreichen.

Ort (Post) und Datum: ....

Name und Stand: ....

Genaue Adresse: ....

Der Subskriptionspreis gilt nur bei Bestellung bis zum 1. Oktober 1926

Ich bitte ferner um Zusendung eines Prospektes an:

....

....

....



Kasel. Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Pfarre Neulerchenfeld, Wien



Chorgestühl. XVIII. Jahrhundert. Cordoba, Spanien

arbeit), der kirchlichen Goldschmiedekunst (alle Arbeiten kirchlicher Geräte), der Schmiedeeisenarbeiten und des kirchlichen Holzmobiliars seit dem Ausgang der Gotik bis zur unmittelbaren Gegenwart. Die Darstellung bezieht sich auf das ganze Abendland, doch werden die einzelnen Länder soweit als möglich auch in ihrer Sonderentwicklung behandelt. Am eingehendsten finden naturgemäß die deutschen und österreichischen Länder Berücksichtigung und auch von den 380 prächtigen Illustrationen, die den Gang der Entwicklung Schritt für Schritt begleiten und klarstellen, fällt der Löwenanteil auf süddeutsche und österreichische Denkmäler, doch ist auch die italienische, spanische, französische, belgische und westslawische Kunst gebührend berücksichtigt. Verfasser und Verlag hoffen mit diesem Buch eine fühlbare Lücke ausgefüllt und auch eine praktisch sehr wertvolle Arbeit geliefert zu haben.

Wir bitten, das Werk zu beziehen durch das Kunstsortiment der

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST
MÜNCHEN · LOTHSTRASSE 1



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: VI. STATION
Für die Klosterkirche in Ohio (U. S. A.)

tiefstem Schmerz erstarrten Blick auf ihn heftet (s. Abb. S. 362). Simon von Kyrene hilft ihm das Kreuz tragen, Veronika kniet vor dem Ermatteten mit dem Schweißtuche (s. Abb. S. 363), ein Windstoß fegt über das öde Land und Christus fällt zum zweiten Male mit dem Kreuz Er nimmt das Kreuz wieder auf und tröstet die Seinen, er stürzt zum dritten Male, zwei Knechte nehmen ihm den Mantel fort, er wird an das Kreuz geschlagen, er stirbt. Den Toten beklagen die Mutter, Maria Magdalena und der Lieblingsjünger, man bestattet ihn in der Felsengruft, und weit in der Ferne erhebt sich das Kreuz von Golgatha (siehe Abb. S. 361). Kein Schrei, kein lautes Wehklagen erschallt, und eine große Stille ist über die Szenen gebreitet, die den Kreuzestod, die Beweinung und die Bestattung schildern. Nur dürftige Andeutungen einer Landschaft, eines Baumes, den der Sturm schüttelt, eines Hügelabhanges, fast gar keine Vegetation, ganz schlichte Farbengebung und energische Linienwirkung, die noch verstärkt wird durch äußerste Vereinfachung der Umrisse und durch strenge Gliederung der Komposition. Hier hält eine Pyramide das Gefüge fest zusammen, dort eine Diagonale oder eine Senkrechte, hier steigende, dort fallende Linien, und in strengem Rhythmus sind die Flächen gegliedert.

Ein solcher Rhythmus steigender und fallender Linien hält auch das Gefüge der Beweinung Christi zusammen, die Seuffert im Jahre 1913 schuf. Scharfe Konturen und eine große Freude an ungebrochenen Farben und Tönen, die weniger mit der Natur in Zusammenhang stehen, als rein dekorativ wirken, sprechen hier und in der Stigmatisation des heiligen Franz zu uns, wo das Ekstatische des mit ganzer Hingabe Christus zugewandten Heiligen einen wahrhaft ergreifenden Ausdruck gefunden hat (s. Abb. S. 367).

Seuffert ist am 28. März 1874 in Köln geboren. Seinen ersten Unterricht genoß er bei dem Vater, Matthias, der Bildhauer war und in München und in Wien studiert hatte. Sechs Jahre arbeitete der junge Seuffert als Dekorationsmaler, auch an größeren Arbeiten beteiligt. Dann war er noch ein Jahr bei Carl Gehrts tätig und bezog schließlich 1897 die Akademie in Düsseldorf, wurde mehrere Jahre Schüler von Gebhardt und war bis 1908 Meisterschüler von Peter Janssen. Verschiedentlich erhielt er Stipendien zu Studienreisen, so 1900 nach Paris zur Weltausstellung. Danach lernte er Brüssel, Antwerpen, Amster-



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: WEIHNACHT

Für den Hochaltar in Flerzheim (Rheinland)



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A.RH.: PFINGSTEN

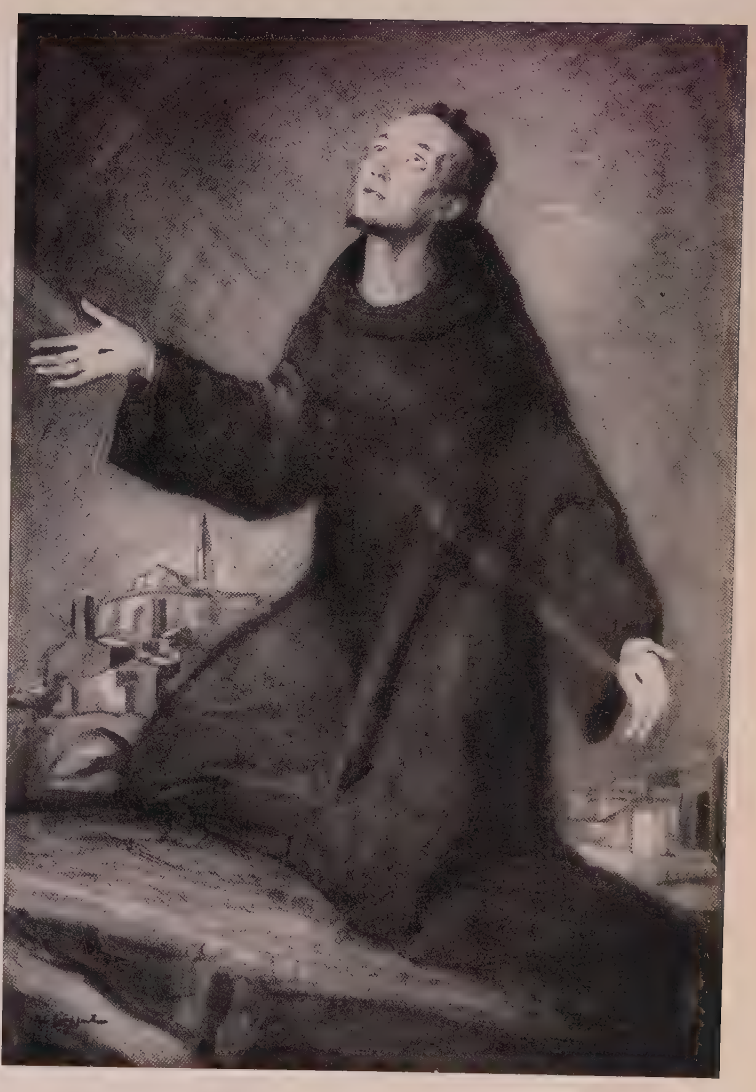
Für den Hochaltar in Flerzheim (Rheinland)

ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: AUSSCHNITT AUS »PFINGSTEN«



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: AUSSCHNITT AUS »WEIHNACHT«

ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: DER VATER DES KÜNSTLERS



ROBERT SEUFFERT-KÖLN A. RH.: DIE STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS

dam, dann Haag kennen, weilte längere Zeit in Berlin und München und machte Reisen durch die wichtigsten anderen deutschen Kunststädte. Den Italienpreis erhielt er auf Grund einer Konkurrenzarbeit (Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid), deren Orginal sich im Besitz der Frau des Künstlers befindet.

Noch als Meisterschüler erhielt er auf Grund eines engeren Wettbewerbes den Auftrag der Deckenausmalung des neuen Opernhauses in Köln. Das Thema lautete: Prometheus bringt der Menschheit das himmlische Feuer, die Wahrheit der Kunst, das Licht der Erkenntnis. Im Spätsommer 1902 vollendet. Daran schloß sich eine Folge von sechs großen Wandbildern für die Klosterkirche in Reinickendorf bei Berlin, darstellend die Verkündigung, die heilige Familie, Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena, die Heimkehr des Verlorenen Sohnes, Christus bei Maria und Martha und den Guten Hirten. Für den Hochaltar derselben Kirche hat er ferner acht Bilder gemalt (1904). Für eine Landkirche bei Düsseldorf malte er eine Taufe Christi, deren Karton sich im Besitz des Domdechanten Hinsenkamp (Bonner Münsterkirche) befindet.

In den Jahren 1905 bis 1909 entstanden danach vierzehn große Stationsbilder für einen Kreuzweg in der Marienkirche zu Holsterhausen bei Essen-West. Die einzelnen Bilder wurden seinerzeit in den großen Jahresausstellungen in Düsseldorf, München, Berlin, Wien und zuletzt auf der Christlichen Kunstausstellung 1909 in Düsseldorf gezeigt, wo dieselben in einem eigens dazu ausgestatteten Saale vereinigt waren. Abbildungen erschienen in mehreren Kunstzeitschriften und eine vollständige Wiedergabe bei Fr. Hanfstaengl in München. Ein anderes Werk dieser Jahre ist das Ölbild der Maienkönigin, das in der Dorfkapelle der Werkbundausstellung gezeigt wurde (Besitzer Herr Diehl in Köln). Für die Kassenhalle des Barmer Bankvereins in Düsseldorf schuf er ferner in jener Zeit die farbigen Kartons zu sechs Mosaikbildern, deren Ausführung er selbst überwachte, und auf Grund eines Wettbewerbes, den der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen unter deutschen Künstlern ausgeschrieben hatte, erhielt er nach eingesandter Skizze den ersten Preis und die Ausführung zweier großer Wandgemälde für das Foyer des Stadttheaters in Barmen, die er ebenfalls im Jahre 1909 vollendete. Vorgeschrieben war eine ernste und eine heitere Szene. Seuffert wählte zwei Szenen aus den Dramen des größten Beherrschers der Bühne, Shakespeares. In der Leichenrede des Markus Antonius an der Leiche Cäsars versuchte er vom Bühnenbilde zur Historie zu schreiten. Im Stil der Düsseldorfer historischen Malerei komponierend, gliedert er die bewegten Massen des Volkes und schildert er die verschiedenen Stadien der seelischen Erregung bei den Hörern. Das Gegenstück zu diesem hochdramatischen Geschehnis ist eine Szene aus Shakespeares Sommernachtstraum: Die schelmisch lächelnde Titania hält an ihrer Brust den schlummernden eselsköpfigen Weber Zettel. Hier ist ebenfalls ein großer Reichtum an Beiwerk aufgeboten, aber die Darstellung begnügt sich mit dekorativen Wirkungen allgemeiner Art. Alles dies waren Arbeiten, die Seuffert als Akademiker ausführte. Daneben entstanden viele kleinere Bilder, Porträts und Diplome, von denen hier die erwähnt seien, die Rektor und Senat der Universität Bonn dem Kronprinzen zur Hochzeit und dem Kaiser zur silbernen Hochzeit überreichten.

Im Jahre 1911 folgten für den Sitzungssaal des Kreishauses (Landratsamt) zu Köln zwölf Pfeilerfiguren in Lebensgröße, die verschiedenen Handwerker darstellend, und zwei große Wandgemälde, die Landwirtschaft und die rheinische Braunkohlenindustrie. Im Jahre darauf wurde Seuffert nach Köln als Lehrer für figürliche Malerei an der Kunstgewerbeschule berufen. Diese Abteilung wurde damals neu errichtet, und zwar für Wand-, Glas- und Mosaikmalerei, insbesondere für kirchliche Kunst. In Köln entstanden mehrere Bilder für die protestantische Kirche zu Benrath bei Düsseldorf, und zwar ein Deckenbild, die Himmelfahrt Christi, und vier kleinere Bilder in den Gewölben, Luther, Melanchthon, Calvin und Wichern darstellend. Im Jahre 1912 führte er im Auftrage des Preußischen Kultusministeriums für den Sitzungssaal des Regierungsgebäudes in Minden ein großes Historienbild aus: »Der Große Kurfürst empfängt die Huldigung der Mindener Stände.« Es berührt einen Kunstfreund seltsam, daß das »hochlöbliche« Ministerium einem Künstler keinen anderen Auftrag zu erteilen wußte, als eine solche »Haupt- und Staatsaktion«, der niemand, auch der Begabteste nicht, eine neue Seite abzugewinnen vermocht hätte.

In Köln entstanden 1914 die Skizzen für die Ausmalung einer Klosterkirche in Münster in Westfalen, fünf Wandbilder und ein größeres Altarbild. Der Krieg verhinderte die Ausführung dieses Auftrages, der noch ruht. Gleichzeitig schuf der Künstler für den

Ehrenhof des Verwaltungsgebäudes der Kölner Werkbundausstellung vierzehn große Bilder, die verschiedenen Ausstellungsgruppen darstellend. Auf dunkelblauem Grunde in terrakottafarbenem rotem Ton, etwa die Wirkung griechischer rotfiguriger Vasenbilder anstrebend, schilderte Seuffert in einem Festzuge, je zu einer Gruppe zusammengefaßt, den Sport, die Jagd, die Landwirtschaft, die Blumenzucht, das Kunstgewerbe, die Kunst, verschiedene Zweige der Industrie und andere Ausstellungsgebiete des Werkbundes. Das nächste Jahr, 1915, sah ein großes mehrfiguriges Deckenbild für die Dankeskirche in Benrath bei Düsseldorf entstehen, das die Himmelfahrt Christi darstellte, und vier kleinere Bilder, Porträts der Reformatoren und Kirchenmänner Luther, Melanchthon, Calvin und des wohl nur wenigen bekannten Wichern. Aus einem mehrmaligen Wettbewerbe ging die Wandbemalung der Kassenhalle der Nassauischen Landesbank in Wiesbaden hervor, die Seuffert in Kaseinfarbe ausführte, wie fast alle seine Wandgemälde. Die Mittelgruppe zeigt die allegorischen Gestalten des Handels, des Gewerbes und des Verkehrs, die Seitengruppen Schiffahrt und Handwerk.

Dann brachte das Jahr 1918 wieder die Ausführung eines großen Auftrages: Für die Kriegergedächtniskapelle der katholischen Kirche zu Habinghorst in Westfalen acht umfangreiche Bilder, die die Wiedervereinigung der gefallenen Krieger am Auferstehungstage vor dem Throne Gottes schilderten. Im Jahre 1922 wurde das oben eingehend geschilderte dreiteilige Altarwerk Weihnachten, Ostern und Pfingsten für die katholische Kirche in Flerzheim geschaffen, und für die Klosterkirche in Ohio in den Vereinigten Staaten der aus vierzehn Bildern bestehende Kreuzweg vollendet, dem wir gleichfalls eine eingehende Schilderung gewidmet haben. Seit dem Jahre 1924 leitet Seuffert neben seinem Lehramt als Professor an der Kölner Kunstgewerbeschule auch die akademischen Zeichenübungen an der dortigen Universität, die namentlich den studierenden Kunsthistorikern zugute kommen.

Rundschau

Ausstellungen

JANUAR-AUSSTELLUNG DER »GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST«

(Unliebsam verspätet)

Nach Beendigung der »Ausstellung religiöser Hauskunst« brachte die Galerie in der zweiten Januarhälfte großenteils Gemäldestudien und graphische Blätter der Maler Baumhauer, Graßl und Thalheimer, ferner Plastiken von Scheurle, Tophinke, Göhring und Rieber.

Baumhauers Aquarelle sind als Vorarbeiten zu seinen Tafeln zu sehen. Sie bringen die farbige Idee. Wie bei altchristlichen Mosaiken verhält sich ein Farbwert bindend zum andern. Wohl niemand versteht es so wie Baumhauer, altchristliche Malerei, fern vom rein historisch ästhetischen Interesse des Archäologen, ins Leben gegenwärtiger Sakralkunst zu führen. Es geht dabei um keine Imitation, die im Wächsernen des Reproduzierens ermatten würde, sondern ums Verwerten struktiver Erkenntnisse: zweidimensionale Zeichnung und dekorative Flächenwirkung.

Baumhauers Kunst ist letzten Endes immer eine des zeichnerischen Gefüges, der Wand-Einhaltung. Graßl erfindet wie ein Dichter und malt wie ein Maler. Er wäre als Wandmaler schlechthin undenkbar. Seine Arbeiten sind Staffeleibilder, streng wohl in der Komposition, aber treibender in den farbigen Elementen, die sich architektonischen und räumlichen Bedingungen nicht fügen könnten. Oft entscheidet ein Ton brennpunktartig über das Ganze; so etwa das warme Rot des Johannes in den »Schlafenden Jüngern«, die schon in der letztsommerlichen Glaspalastausstellung gezeigt wurden. Eigen bleibt auch die Schattierung in Ergänzungsfarben. In der Graphik entfaltet sich Graßls Phantasie naturgemäß leichter. Hier tritt eine Fülle von Einfällen zutage, ob sie nun mittelalterlich kraus (»Die Kranke«) oder blühend sprudeln (»Stillende Madonna«, »Der Friede von Assisi«). Malerisch satt wirkt die Ölzeichnung der »Samariterin am Jakobsbrunnen«. In letzter Zeit beschäftigt sich der Künstler auch mit angewandter Graphik. Neben Entwürfen für den katholischen Elternkalender und die K. D. St. V. Tuiskonia finden sich Umschlagzeichnungen für einen neuen Titelkopf der Zeitschrift »Die christliche Kunst«, von denen eine nunmehr Verwendung gefunden hat.

Die kompositionellen Probleme der Thalheimerschen Kunst lassen sich aus einem Zyklus von Farbschnitten zur biblischen Geschichte ablesen.

Unter den Bildhauern ist Scheurle mit einem segnenden Christus besonders glücklich vertreten. Vielleicht erinnert sich noch der Besucher der Galerie eines Christusknäbleins (Januar-Ausstellung der »Galerie für christliche Kunst«) von gleicher Hand, das letztes Jahr zu sehen war. Dort war noch alles zu naturalistisch gefühlt. Die Holzschnitzerei hätte für ein x-beliebiges Kinderporträt gelten können. Jetzt hat sich des Künstlers Empfinden für sakrale Haltung gefestigt. Gesichtsausdruck, Gebärde und Gewand sind präzis und geschlossen.

Tophinke begnügt sich mitunter mit der formalen Erledigung des Kompositionellen, für das er ein entschiedenes Geschick besitzt. So bei einem kleinen Vesperschrein. Größere Beteiligung finden wir bei einer Majolika-Pietà.

Die Großplastik von Göhring, ein sitzender Christus mit Predigergeste — es spielt wohl die Vorstellung der Bergpredigt herein —, besitzt viel Gutes. Aber die Formen wirken noch zu schwer und in einzelnen Partien zu detailliert zufällig. Sauber bietet sich eine Statuette vom guten Hirten.

Riebers Stärke und Schwäche sind denen Töphinkes verwandt. Gut wirkt der tiefdunkle Ton seiner Terrakotten. Dr. Knöller

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG WALTER DITZ

In den Eröffnungstrubel der letztsommerlichen Glaspalastausstellung fiel die Kunde vom Tod eines geachteten Mitgliedes der Münchner Künstlergenossenschaft: Walter Ditz.

Damals hingen in dem Raum, den man durch den linken Eingang der Künstlergenossenschaft betrat, neben den gedämpften, freskoartigen Kompositionen von Baumhauer fünf Tafeln dieses Künstlers. Sie charakterisierten in ihrer unterschiedlichen Haltung den Maler umfassend. Die »Römerin« war reliefartig gegen den Beschauer gekehrt. Das leicht statuarische Gefüge erhellten weich gefällige Lichter. Das »Scherzo« war in einer fröhlich klingenden Rhythmik gehalten. Die »Grablegung« fiel durch eine persönliche farbige Erledigung auf. Das Triptychon »Musik« neigte mit schweren Akkorden zu großer Haltung. Dazwischen erklangen aber bukolische Töne. Die »Verkündigung« schließlich brachte eine eigene, lieblich warme Bekenntnisnote.

In diesen fünf Bildern waren die Möglichkeiten des Verstorbenen angedeutet. Dies belegte auch die Gedächtnisschau der Galerie Heinemann am Wittelsbacher Brunnen. Freunde von Ditz haben einen großen Teil Gemälde, Guasche, Aquarelle und Zeichnungen zusammengetragen.

Walter Ditz ist Sinnierer und Sinnenmensch in einer dem Deutschböhmen eigenen Mischung. Beide Seiten liegen nicht dualistisch nebeneinander. Sie haben vielmehr eine Art Brüderschaft eingegangen, welche Resultate erzielte, die in München nicht ohne größere Verwandtschaft sind. Die künstlerischen Parallelen schließen aber eine persönliche Sonderheit nicht aus. Immer wieder überwiegt der Eigen- Sinn des Künstlers, der eigene Situationen und Weisen findet, die lieber auf den Gebrauch formal sicherer Handhaben verzichten, als daß sie sich in ihrer Einfallsweite schmälern ließen. Hierin erschöpft sich das Problem: Walter Ditz.

Als die Schleißheimer Stücke des unvergleichlichen Marées nach München kamen, fanden sie auch in Ditz einen begeisterten Anhänger. Kompositionelle Probleme, die menschliche Gestalt im Raum, Flächenschichtung usw., haben auf Ditz sichtlich eingewirkt. Aber das Mythische der Maréesschen Gestalten und die Unterdrückung des Egoismus in der Farbe konnte der Maler ebensowenig übernehmen wie alle anderen Maréesverehrer.

Der koloristisch lockende Einfall wird für die Ditzschen Kompositionen geradezu entscheidend. Schmuckhaftes und brillantes Kolorit liebte der Maler über alles. Dieser Hang zur rein malerischen Erledigung eines Gegenstandes wurde durchkreuzt vom mehr überlegten Wunsch der kompositorischen Fixierung.

Ein italienischer Aufenthalt konnte das Schwanken zwischen rein farbiger, resp. struktiver Erledigung nicht zum Stillstand bringen. Die Palette wurde glitzernder und leuchtender, ohne aber der malerischen Ausführung den letzten Entscheid zu geben.

Es entsteht so bei Ditz eine Malerei, die, zirkulierend zwischen struktivem und farbigem Vortrag, dem Figuren- und Farbenklassizismus eines Stuck und Julius Ditz nahekommt. Dem »Bildungserlebnis« der Antike und Renaissance, der Freude am venezianisch satten Dekor, gesellt sich ein fröhlicher Spritzer vom Münchner Kunstgewerbe und Atelierfest. »Scherzo« und »Sommer« vertreten etwa dieses gemütliche Heidentum in gelungener Form.

Die liebliche Klassik, wenn man so sagen will, kehrt auch beim ernsten Motiv wieder. Die Tafeln »Abend«, »Römerin«, »Erwachen«, »Diana« und andere besitzen irgendwo und irgendwie — trotz Aufwand zur Feierlichkeit! — etwas Neckisches. Das schöne Frauenantlitz verlieblicht sich zur Anmut. Ein paar kecke Lichtblitzerchen auf weißer Haut tun das ihrige. Da und dort schäkert ein fescher Ton; zum Beispiel das Rot der »Zigeunermädchen«-Schuhe.

Es gibt aber noch einen anderen Ditz, der hauptsächlich in den letzten Jahren herangereift ist: den Maler religiöser Bekenntnisse. Die Ölskizzen »Verlorener Sohn«, »Heilige Familie«, »Maria Himmelfahrt« und »Christus Auferstehung« zeigen zunächst den Wert einer koloristisch neuen Themenerfassung, wie er sich auch in der ausgeführten »Grablegung« bekundet. Hinzu tritt, schon in der Situationsbildung, eine eigene Meinung und Gefühlsverpflichtung. Nicht immer folgt der originellen Idee die originelle Erledigung. Im Triptychon »Musik« werden, wie schon erwähnt, die großen Vortragslinien vom Idyllenmäßigen durchbrochen. Deutlich öffnet sich hier der Zwiespalt des deutschen Romantikers zwischen Idee und Ausführung, ganz ähnlich, wie der Künstler in der Anwendung der Mittel zu keinem festen Stand gelangte, sondern immer wieder die Themen von zwei Enden zugleich, vom Farbigen und Kompositorischen, zu fundamentieren suchte.

Diese Divergenz ist in der »Verkündigung« des Glaspalastes vielleicht am wenigsten fühlbar. Die kindlich liebliche Madonna unterm Gebälk, das ins heimatliche Egerland offen steht, ist in Einfall, Gefühl, Aufbau und Zutaten zur eigenen Lösung gelangt. Dr. Knöller

Forschungen

DIE JESUITENKIRCHE IN BÜREN

Von Dr.-Ing. K. Freckmann

Westfalen blieb von der gewaltigen kirchlichen Bautätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts, der wir im deutschen Süden die prachtvollen Gesamtanlagen von Kirchen und Klöstern, von Kirchen und Palästen verdanken, im allgemeinen ziemlich unberührt. Erst ganz spät entwickelte sich in Münster unter Schlaun die Bauweise, die wir im eigentlichen Sinne als westfälischen Barock ansprechen können: eine Vermischung von Backstein- und Werksteinarchitektur, die sich aus der holländischen Renaissance herleitet, aber schon in Schlauns Vorgänger Piktorius ihren eignen Stil auszuprägen beginnt. Im kurkölnischen Sauerland jedoch und im Bereich des alten Hochstiftes Paderborn findet sich aus den besten Zeiten, etwa 1720 bis 1760, nicht eben viel Bemerkenswertes — mit einer Ausnahme. Und diese Ausnahme bildet die Jesuitenkirche in Büren, die bei ihrer Sonderstellung noch gar nicht genügend bekannt ist und in weiteren Kreisen bisher kaum gewürdigt wird.

In dankenswerter Weise hat es daher der Paderborner Kunsthistoriker Prof. Dr. A. Fuchs unternommen, die Bürener Jesuitenkirche zum Gegenstand einer eingehenden Studie zu machen[1]). Zugleich stellt er sie an die Spitze einer Reihe von kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen, die den Titel tragen: Die Kunst im alten Hochstift Paderborn. Solche handlichen Einzeldarstellungen wird man gerne auf Reisen und Wanderungen mitnehmen und sich von ihnen schnell und zuverlässig orientieren lassen.


JESUITENKIRCHE ZU BÜREN: ÄUSSERES

Man ist ja vollkommen überrascht, wenn man unvorbereitet das stille Städtchen Büren betritt, die weitausgedehnten Seminargebäude umschreitet mit ihren hübschen Höfen, Torpfeilern und Treppenaufgängen, um dann plötzlich vor der mächtigen Kirchenfront zu stehen, die mit ihrem gelbbraunen Sandstein, ihrer reichen Gliederung, ihrem plastischen Schmuck vorzeiten aus künstlerisch gesegneten Ländern des Südens in die Waldeinsamkeit der westfälischen Berge versetzt zu sein scheint. Über dem Rustika-Untergeschoß, das mit kräftigem Gurtgesims abschließt, baut sich auf kleinem Stylobat das Hauptgeschoß mit großer Kompositordnung auf. Darüber erhebt sich ein drittes Geschoß, auf diesem eine Attika mit Balustraden und drei lebhaft bewegten Figuren als oberem Abschluß. Wir müssen Prof. Fuchs beipflichten, wenn er das dritte Obergeschoß als zu hoch empfindet und statt dessen lieber einen Giebel gesehen hätte wie beispielsweise am Fuldaer Dom oder in Ebrach oder in Vierzehnheiligen. Das wäre die echte Barocklösung gewesen. Aber es war schon eine späte Zeit, 1758, und daher mag man diese doppelte Attika als Konzession an den veränderten Zeitgeschmack auffassen. Desgleichen würde es ganz im Sinne der Blütezeit gelegen haben, entweder die Fassade oder die Kuppel oder den Turm, aber jedenfalls eines von den dreien als Dominante auszubilden. Daß dies hier nicht geschah, daß in der äußeren Erscheinung eine gewisse Gleichwertigkeit herrscht, muß als Nachteil, als Kompositionsfehler bezeichnet werden. Um so mehr entschädigen die Einzelheiten der Vorderfront. Da ist alles prächtig modelliert, sehr stark im Relief, stärker eigentlich als man es sonst im Süden in der Spätzeit findet; vielleicht ein unbewußtes Zugeständnis des Künstlers an die derbe, urwüchsige Art des westfälischen Stammes.

Das Innere der Kirche dagegen löst volle Befriedigung aus. Überraschend der helle, heitere Eindruck, der durch das vorherrschende Weiß bestimmt wird. Es ist ja jetzt Mode, alles stark farbig zu halten, was zum mindesten bei Innenräumen nicht immer am Platze ist. Manche moderne Kirche ist durch diese übertriebene Farbigkeit um alle Wirkung gebracht. Da mag man hier in Büren lernen, wie mit ganz leichten Tönungen ein unendlich schönerer Eindruck erzielt werden kann. Die weißen Stukkaturen auf mattgrünem, mattgrauem, zartrötlichem Untergrunde sehen unsagbar vornehm aus. Ob die durchgehend graue Marmorierung richtig ist, wird man schwer behaupten können, aber jedenfalls ist sie neutral und stört nicht wie so vielfach aufdringlich schablonierte Friese in andern Kirchen. Vom Gebälk sind Architrav und Kranzgesims leicht graugrün gehalten, während der Fries dazwischen rot marmoriert ist mit weißen Adern, was vorzüglich wirkt. Gold ist sparsam verwendet, hauptsächlich nur an den Kartuschen in wenigen Rahmenlinien und zur Hervorhebung des Blätterwerkes. Einen besonderen Schmuck hat die Kirche in den Deckengemälden, die flott und farbig sehr ansprechend gehalten sind. Die italienische Manier ist unverkennbar. Giovanni Battista Tiepolo, der Maler der Würzburger Residenz und vielleicht der größte aller Freskomaler,

[1]) Mit 13 Abbildungen. Paderborn 1925. Bonifatius-Druckerei. M. 1.50. — Inzwischen ist auch der 40. Band der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen erschienen, dem auch Abbildungen des Fuchsschen Buches entnommen sind. (Mit 2 Karten und 452 Abb. Münster i. W., Kommissionsverlag von Heinr. Steuderhoff, 1926. Preis geb. M. 15.—.)

hat hier offenbar als Vorbild gedient. Weniger fühlt man sich an Knollers berühmte Fresken in Neresheim erinnert, es fehlt diesen hier in Büren doch die spezifische Wärme, Süße und Innigkeit in der Erfindung und Darstellung. Aber ihren dekorativen Zweck erfüllen sie gut.

In der Raumform haben wir in Büren eine Mischung von Zentral- mit Langhausbau. Freilich keine jener geistvollen Durchdringungen, wie wir sie im Süden immer wieder bewundern, keine elliptisch kurvierten Gurte und Kuppeln, kein geigenförmiger Grundriß. Und doch ein Gebilde, das in seinen Verhältnissen und seiner Belichtung angenehm wirkt und etwas Irrationelles behält in dem Sinne, daß die Raumform für die meisten Besucher nicht ganz leicht zu begreifen ist. Es kommt hinzu, daß die Kuppel im Scheitel einen kreisrunden Ausschnitt hat, über dem ein aus unsichtbaren Lichtquellen beleuchtetes Gemälde der Krönung Marias schwebt. Also auch hier der Versuch, das Licht als materiellen Faktor in die Komposition einzubeziehen, wie es wohl am großartigsten den Brüdern Asam in Weltenburg gelungen ist oder Dominikus Zimmermann im Chor der Wieskirche. Übrigens ein Kapitel, für das der heutige Durchschnittsarchitekt, der Kirchen baut wie er Fabriken, Speicher oder dergleichen projektiert, keinerlei Vorstellungen mitbringt, während es das Rokoko immer verstanden hat, auch bei völlig übersichtlicher Anordnung und gleichmäßiger Lichtzufuhr seine »Schönheit des Ungreifbaren« zu gestalten.



JESUITENKIRCHE ZU BÜREN: INNERES

Prof. Fuchs gibt in seinem Büchlein eine sehr eingehende Beschreibung aller Gemälde und figürlichen Stuckarbeiten. Dreizehn Abbildungen unterstützen den Text vortrefflich. Beim Grundriß fehlt allerdings der Maßstab, aber die genauen Zahlenangaben des betreffenden Abschnittes lassen ihn leichter entbehrlich erscheinen. (Die Wiedergabe des Grundrisses ist ungefähr im Maßstab 1:333 erfolgt.)

Auch die Frage nach den Künstlern, die Baugeschichte, ist nunmehr vollkommen geklärt. Es war ja von vornherein ziemlich unwahrscheinlich, daß Schlaun der Autor sein könne. Allzu deutlich ist der Zusammenhang mit süddeutscher Baukunst. Franz Heinrich Roth war der Baumeister, ein Sohn des Franz Joseph Roth, der in den Deutschordensresidenzen Ellingen und Mergentheim gebaut hat. Franz Joseph Roth stammte aus Wien und war von Hause aus Bildhauer und Dekorateur. Es ist daher kein Wunder, daß wir auch beim Sohne eine starke dekorative Begabung und viele Formen österreichischer Herkunft finden. Aber die wienerische Leichtigkeit und Eleganz, die den Vater auszeichneten, sind beim Sohne mit einer starken Dosis französischer Einflüsse gemischt, wie wir sie im mainfränkischen Barock schon von 1720 ab verspüren können. Die manchmal etwas zu krausen Formen werden glatter, die Fassade ist straffer, der plastische Schmuck überwuchert nicht mehr, sondern ist in feste Felder, in bestimmte Grenzen verwiesen. Man vergleiche etwa den Mittelbau der Schloßkirche oder des Rathauses zu Ellingen mit der Vorderfront von Büren und man hat nicht nur den Unterschied zwischen Vater und Sohn, sondern die Entwicklung der Architektur von 1730 bis 1760!

So steht das Werk in einsamer Schönheit auf westfälischem Boden. Und doch wirkt es nicht als Fremdkörper. Gerade uns hat es heute viel zu sagen, weil wir uns satt gesehen haben an den dunklen mittelalterlichen Kirchen, weil wir das Helle und Heitere vorziehen dem Düstern und Vergrämten. Hier möchte man Haydn oder Mozart hören! Und so können wir Prof. Fuchs nur zustimmen, wenn er seinen sehr wertvollen, dankenswerten Beitrag zur Geschichte der Barockarchitektur mit den Worten schließt: »Das Bauwerk steht so ohnegleichen in weiter Runde, weil es im ernsteren Norden ein Stück lebensfroher südlicher Kultur verkörpert.«

EIN ALTDEUTSCHES CHRISTUSBILD

(Zu unserer farbigen Kunstbeilage)

Seit über 100 Jahren befindet sich das auf Holz gemalte Bild des segnenden Christus im Besitze der Münchner Familie Freiherr v. Miller, geschätzt und behütet als altes Familieneigentum. Es hat wie jedes andere Kunstwerk seine Geschichte. Ein Urahne des Hauses v. Miller, Großkaufmann Pasch, geboren 1780, hat das Kunstwerk aus seiner Heimat Rovereto bei Trient in Südtirol in der Zeit um

1800 nach München gebracht. Pasch, dessen Geschäft am Rindermarkt in München sich befand, ist im besten Mannesalter mit 40 Jahren an der Cholera 1820 gestorben. Das Bild ging durch Verwandtschaft in die Familien des bekannten Münchner Oberbürgermeisters v. Steinsdorf und v. Gietl über und gelangte dadurch in die Familie v. Miller.

Der Zustand des Tafelbildes war vor seiner Konservierung und Restaurierung ein sehr beklagenswerter. Das Gemälde zeigte teilweise starke Übermalungen, insbesondere in der Nähe der Holzfugen. Spätere Firnisschichten wirkten ungemein störend auf die gesamte künstlerische Erscheinung. Die Restaurierung und Konservierung des Kunstwerkes besorgte Professor Joseph Schmuderer. Durch die getroffenen Maßnahmen ist jetzt das Bild wieder auf den Originalzustand und Alterswert zurückgeführt worden. Auch ist dadurch für die fernere Erhaltung des Bildes weitgehendste Gewähr geleistet. Der Restaurator hat in dankenswertester Weise die Behandlung der Bildfläche mitgeteilt. Hienach wurden die Firnisschichten und Übermalungen mit dem sogenannten Putzwasser — bestehend aus 1 Teil Terpentin, 1 Teil 96% Spiritus und 1 Teil Leinölfirnis — abgenommen. Die Originalfirnisschichte — Spirituslack — konnte fast durchwegs erhalten werden. Die alten Retuschen mußten soweit entfernt werden, als durch dieselben die Originalmalerei verdeckt war. Das Einsetzen von neuen Retuschen wurde auf das Allernotwendigste beschränkt. Hiebei erfolgte die Ausführung der neuen Retuschen in Kasein- und Ölharztechnik. Ein leichter Überzug der Retuschen mit Spirituslack und ein Regenerieren des alten Spirituslackes mittels des Pettenkoferschen Verfahrens bewirkte eine geschlossene abgebundene Oberfläche. Zur besseren Schonung dieser Oberfläche wurde das Bild unter entsprechenden Glasschutz gebracht.

Auch die Behandlung der Rückseite nach Angabe von Professor Schmuderer möchten wir erwähnen. Sie ist interessant und lehrreich für die Behandlung alter Bilder überhaupt. Auf der Rückseite befand sich ein Holzrost, der jedoch den Anforderungen einer sachgemäßen Konservierung des Holzes nicht entsprach. Die festgeleimten, größtenteils zu breit gehaltenen Längsleisten waren gleichmäßig und nicht nach den Schäden (Fugen und Windrisse) verteilt. Auch die Querleisten hatten nicht die genügende Führung. Ein neuer Holzrost war daher unumgänglich notwendig. Die Holzleisten mußten so verteilt werden, daß die Fugen und Holzrisse gedeckt, d. h. gehalten wurden. Die festgeleimten Längsleisten mußten Fugen und Windrisse verdecken. Die Querleisten bekamen in den feststehenden Längsleisten eine entsprechende Führung, so daß die Bewegungsfreiheit des Holzes — Malbrett — nicht gehemmt ist und auch keine neuen Windrisse oder Ausbauchungen des Malbrettes möglich werden. Um die schädigenden Einflüsse der Temperaturschwankungen vom Holz bzw. der Rückseite des Bildes nach Möglichkeit fernzuhalten, wurde das Holz mit Wachspräparat abgedichtet, d. h. abgeschlossen. Das gleiche geschah mit den Leisten des Holzrostes.

Die mit großer Mühe, Pietät und künstlerischem Verständnis durchgeführte Restaurierung und Konservierung der Bildfläche hat die ursprüngliche Schönheit wieder zutage gefördert. Und die sorgfältige Behandlung der Rückseite wird das Bild vor weiteren Schäden bewahren.

Das Bild, auf Holz gemalt — 0,602 m hoch und 0,497 m breit — stellt den Heiland im Brustbilde dar. Das Haupt ist leicht nach rechts gewandt, während der Blick voll auf den Beschauer gerichtet ist. Das von zartem und weichem Bart umrahmte Antlitz zeigt bei aller Milde und Güte männliche Kraft, das schöne Oval des Hauptes ist von reich gelocktem, auf die Schultern niederfallendem Haar umrahmt. Die Rechte ist segnend leicht erhoben, die Linke hält ein kleines Holzkreuz. Das Untergewand des Heilandes ist zinnoberrot mit karmesinroter Nüancierung, der Mantel olivgrün mit grünblauem Futter. Das Bild zeigt keine Signierung. Das Bild war offensichtlich in einen feststehenden Rahmen gemalt. Diese Gepflogenheit war früher namentlich bei Tafelbildern an Altarwerken beliebt. Auf diesem Wege erzielte der Künstler eine sichere und geschlossene Gesamtwirkung mit der einrahmenden Umgebung. Bei unserm Bilde liegt die Vermutung nahe, daß die Christusfigur das Mittelstück einer Altaranlage mit seitlichen Evangelisten- oder Apostelarstellungen bildete. Der Rand der alten Farbe zeigt die Originalfläche der Malerei. Gelegentlich der schon erwähnten Übermalungen ist jener Teil, der ursprünglich vom feststehenden Rahmen gedeckt wurde, in späterer Zeit zum Bilde ergänzt worden. Heute wurde die Bildfläche vom Restaurator auf ihre alten Ausmaße zurückgeführt, d. h. der später übermalte Rand ist jetzt in den neuen Rahmenfalz eingelassen.

Viele Merkmale, vor allem die Gesamterscheinung, aber auch manche Einzelheiten in der Ausführung weisen zweifellos auf die Art von Lukas Cranach (1472—1553). Die Hauptstärke dieses Meisters, der wegen seiner technischen Gewandtheit und großen Produktivität, pictor celerrimus genannt worden ist, liegt im Einzelbild, vor allem im Porträt. Hier versteht er den Charakter rein und kräftig zu schildern; ein tiefinnerliches Erfassen der Persönlichkeit wie seine Zeitgenossen Albrecht Dürer und Holbein vermag er freilich nicht wiederzugeben. Ruhige Gemütszustände liegen ihm weit mehr als die Schilderung von Leidenschaften. In der Gewandbehandlung führt Cranach weiche Falten mit sanften Biegungen und Brüchen vor. In der Farbengebung ist er einfach und äußerst sorgfältig. Sein Kolorit ist von großer Leuchtkraft. Die besten Gemälde des Meisters fallen in die Zeit von 1520—1530.

Vergleichen wir das uns vorliegende Christusbild mit Heilandsdarstellungen auf signierten Werken des Meisters wie auf dem Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« in der Münchner Pinakothek oder ganz besonders die Christusfigur auf einem Bilde des gleichen Themas in Budapest, so springen verwandte Züge unverkennbar in die Augen: So die Art, wie das Haupt mit dem gedrungenen Halse auf den Schultern sitzt, dann die Durchbildung der Hände, weiterhin die im allgemeinen weiche und malerische Behandlung der Gewandung wie überhaupt die ganze Farbentechnik. Und doch steht anderes wieder hinter dem Meister zurück, wie einige Partien in der Faltengebung, z. B. die etwas ängstlich angeordneten Parallelfalten in ihrer Häufung unter der linken Achsel oder auch die weniger stofflich gestalteten Bruchfalten des rechten Unterarmes. Diese Partien fallen gegenüber der sachlich behandelten Stofflichkeit der Gewandflächen am Mantel doch merklich ab.

Aus dem Umstande, daß das Gemälde nicht signiert ist, dem Bilde von vornherein den Charak-

ter eines Orginalwerkes abzusprechen, wäre nicht richtig. Und trotzdem ist es doch wiederum von Belang, ob das Gemälde das Signum des Meisters zeigt oder nicht. Denn die nichtsignierten Werke, welche Lukas Cranach unbedingt zugeschrieben werden, sind im Verhältnis selten gegenüber den von ihm bezeichneten Gemälden. Der Meister hat sehr gerne mit seinem Monogramm L. C. signiert. Nach 1508, in welchem Jahre ihm Kurfürst Friedrich der Weise ein eigenes Wappen erteilte, finden wir auf den Gemälden des Künstlers eine geflügelte Schlange mit Ring. Zuweilen ist auch eine Jahreszahl dem Monogramm beigegeben und bei späteren Bildern sieht man zwei sächsische Wappenschilder, die die Eigenschaft von Lukas Cranach als Hofmaler zum Ausdruck bringen sollen.

Nach all dem vermögen wir in dem vorliegenden Christusbild zwar kaum ein Orginalwerk des Meisters selbst, wohl aber eine von ihm unmittelbar beeinflußte vortreffliche Werkstattarbeit der Zeit um 1520 zu sehen. Das Bild gibt tatsächlich den Cranachschen Christustypus wieder: Wird doch die empfindungsvolle Art der symbolischen Erfassung wesentlich in der vom Meister geübten Charakteristik mit der Ausnützung des Materials zur Gestaltung einer wertvollen Oberfläche in ihrer Sachlichkeit in hohem Maße unterstützt.

Die Reproduktion erfolgte bei Firma Brend'amour Simhart & Co., München, durch Vierfarbenätzung (Chromotypie). Sie gibt die farbige Erscheinung des Originals technisch vollendet wieder.

Richard Hoffmann

Personalnachrichten

ZUM TODE BISCHOFS KEPPLER: EINE TRAUERBOTSCHAFT IM REICHE DER KUNST

Bischof Dr. Keppler in der Majestät des Todes! Er grüßte jeden Tag dessen Majestät, starb jeden Tag geistigerweise, besuchte oft und oft die Sülchenkirche über der Bischofsgruft, schloß buchstäblich jeden Tag seine Lebensrechnung ab; so hatte das Nahen des Todes nichts Schreckhaftes mehr für den Bischof ....

Bischofsamt ist ein Amt voller harter Pflichten, voll überragender Verantwortung, voll herber Bitterkeiten, zumal im Blick auf die soziale, sittliche, geistige Not unserer Tage. Da mag die christliche Kunst dem edlen Toten erschienen sein wie eine schönere Welt, in deren Hallen eine reinere, edlere, freiere Luft herrscht als im Reiche der Tagespflichten. Was hätte die Kunstwissenschaft von Bischof Keppler erwarten dürfen, hätte er nicht nur in kärglichen freien Viertelstunden, an seltenen Tagen der Ausspannung sich ihr zuwenden können! Rief er doch schon 1883 das »Archiv für christliche Kunst« ins Leben.

Was der tote Bischof auf dem Gebiet praktischer Kunstförderung geleistet, bietet ein imponierendes Bild: eine Fülle von Neubauten galt es zu erstellen, da in der Zeit seit 1899 die katholischen Gemeinden im württembergischen Industriegebiet nur so aus dem Boden schossen; dazu traten zahllose Kirchenumbauten, Erweiterungen, Erneuerungen; kamen weiter viele Kapellenbauten in Anstalten, Krankenhäusern und sonstigen Heimen. Irgendwie berührte den Bischof jede dieser Arbeiten, so sehr ihn auch die Mitglieder des Diözesankunstvereins entlasteten.

Die große Liebe des Bischofs gehörte dem romanischen Stil. Er bekannte es in einer Rede, die er am 29. Juni 1904 in der Rottenburger Festhalle hielt, als die Rottenburger Dombaufrage akut war. Da sprach Bischof Keppler die Sätze voll sprachlicher und gedanklicher Schönheit:

»Ich liebe ihn diesen Stil und ich meine, jeder müsse ihn lieben, der durch sein etwas rauhes Äußere in sein Gemüt eindringt .... Er verdient unsere Achtung und Liebe; ihn hat die auch durch das Heidentum nicht gebrochene germanische Volkskraft aus sich heraus gebildet ..... da es erstmals bis in den Grund durchdrungen und erschüttert wurde von dem beugenden Ernst der christlichen Wahrheit, vom Glauben an die Gottheit Christi und an die Göttlichkeit seiner Kirche. In diesem wuchtigen Lapidarstil schreibt und spricht der germanische Volkscharakter, befreit von der Geistesnacht und dem Seelendruck des Heidentums, getroffen vom Licht- und Gnadenstrahl des Christentums, zum erstenmal sein Credo in die Welt- und Kunstgeschichte.«

Der romanische Stil ist es denn auch, der in Dutzenden von Kirchen die Kepplersche Hirtensorge kündet. Weißgefugte Backsteinbauten sind es zwar in der Regel nur; denn die Geldfrage war bei allen Bauten die Haupt- und Sorgenfrage. Eine hl. Opferstätte um jeden Preis gegenüber den Gefahren einer herzenskalten, religiös lähmenden Diaspora: das war der drängende Imperativ; und da vor dreißig Jahren der Eisenbeton noch nicht neue Grundriß- und Raumgestaltung ermöglicht hatte, war die billige Bauweise in Backstein bei romanischer Formung der Retter in der Not, so wenig auch ideale Lösungen oder solche mit neuen künstlerischen Antrieben vorliegen mochten. Wer mochte das mehr bedauern als der Bischof selbst, der den Mangel eigener Schöpfungskraft tief empfand.

Nicht als ob Bischof Keppler keinen Sinn für die Gotik gehabt hätte. Gmünd bietet ja ein Juwel gotischer Kirchenbaukunst in den Hallenchören seines Münsters, mit welchem der Name Parler verbunden und dessen Bautradition hinüberreicht nach Prag und Kuttenberg. Immer wieder rühmte ja der tote Bischof dieses Heiligtum. Von Neugotik aber wollte Bischof Keppler mit dem sicheren Instinkt seines Wesens nichts wissen: »Es ist auch wohlfeiler, einen romanischen Dom zu bauen,« sagte er in der schon erwähnten Rede, »als einen gotischen, weil der romanische Stil am leichtesten der Ornamentik entbehren kann, ohne dadurch schal, arm, wirkungslos zu werden.« Wo er auf alte, edle gotische Kunst stieß, da kam sein Inneres zum Klingen und welcher Reichtum seelischen Erlebens sich da erschloß, ersieht man aus den dem Freiburger Münsterturme gewidmeten Worten in »Kunst und Leben«; im Anblick des Freiburger Münsterturmes empfindet er ebenfalls die Uridee der Religion und die Grundidee des Christentums: »Sie heißt Verbindung des Menschen mit Gott. Emporstreben aus dunklen Tiefen in lichte Höhen, Ringen nach Erlösung und Verklärung, Sehnsucht nach mehr Licht, Heimweh nach Gott und nach dem Himmel ...«

Bischof Keppler war aber so wenig einseitig in seinem Urteil und in seiner Kunstbetrachtung, daß er die Hand schützend über den oberschwäbischen Barockbauten hielt, als noch die wenigsten die hier ruhenden Werte erkannten: »Was haben wir von diesen Klosterkirchen zu halten? Ist es, wie manche meinen, ein unkirchlicher



BISCHOF DR. PAUL WILHELM VON KEPPLER AUF DEM PARADEBETT
† 16. JULI 1926. — *Photographische Aufnahme von Max Seibold*

Sinn, der sie ins Leben gerufen? .. Wer möchte so lieblos und ungerecht sein, diese Werke ihren Stiftern und Urhebern als Sünde aufs Gewissen zu legen! Wahrlich von einer Tendenz das Heilige zu profanieren, kann nicht die Rede sein. Man war meist in die Notwendigkeit versetzt, zu bauen, weil das Alte mit Einsturz drohte oder dem Bedürfnis nicht mehr genügte und man baute so schön und gut als man mußte und konnte ...«

Zu gewissen modernen Kunstströmungen vermochte Bischof Keppler schwer einen Standpunkt zu gewinnen; das war auch mit ein Grund, weshalb die kirchliche Kunst auf dem Stuttgarter Katholikentag nicht zum Zuge kam. Er, der Mann voller Ausgeglichenheit des Wesens, sah in der Moderne auf religiösem Gebiet mehr das Gärende, Ringende, das Experiment, den Versuch; noch zu viel Unklarheit und Unausgeglichenheit in der Form, im Streben und Ziel. Diesen Standpunkt nahm Bischof Keppler ein vermöge seiner hohen Auffassung der Kunst, die ihn schon vor 25 Jahren zur Vorsicht mahnen hieß. Der tote Bischof sah beim Thema religiöse Kunst vorab auch auf das Volk und betonte gegenüber den »Deutschen Stimmen« schon vor mehr als 25 Jahren, daß die Kirche nicht allein auf das gebildete Element, sondern auch vor allem für das Volk zu sorgen habe: »Schon dadurch verbietet sich für die kirchliche Kunst eine Sprache, welche wie so manches moderne Idiom dem Volke rein unverständlich, ja ärgerlich und anstößig ist.« (»Aus Kunst und Leben,« S. 309.)

Bischof Keppler übte gleichwohl eine gewisse Zurückhaltung; er hatte gar manchmal Gelegenheit, von weithin vernehmbarer Stelle aus, ein Verdikt zu sprechen; er machte aus seiner Anschauung der Dinge auch keinen Hehl; aber er verharrte doch mehr in der Defensive. Daß Bischof Keppler neuzeitlichem Kunstschaffen nicht von vornherein abhold, erfuhren Männer wie Bantle. Aber er hatte zu viel erlebt, gesehen und erfahren, um alles Neue gutzuheißen. Jedenfalls verdankt gleichwohl manches Talent auf dem Gebiet kirchlicher Kunst gerade dem toten Bischof rege Förderung, und es sind Millionen von Mark im buchstäblichen Sinne, mit welchen er die kirchliche Kunst befruchtete. Schon das verpflichtet zu Dank. Wer zudem die in den letzten Jahren entstandenen Bauten überblickt, wird auch da den Standpunkt bestätigt finden, daß das Neue zum Zuge kommt, sofern nur die großen Grundlinien gewahrt sind, die Bischof Keppler stets anlegte.

* * *

Wie bekannt, vollzog sich das Hinscheiden des edlen Toten im Zeichen der Muttergottesidee: eben hatten Lippen und Herz die Marienpräfation des Tages Mariä vom Berge Carmel beendet, als ihn der Todesengel berührte. Auch die letzte Predigt des toten Bischofs galt am Sodalentag der Diözese Rottenburg der Mutter Gottes. Wiederum: ein besonders richtiges Eingreifen auf dem Gebiet der Kunst stand im Zeichen der Muttergottesidee: die Rettung von Grünwalds sogenannter Stuppacher Madonna vor dem unausbleiblichen Ruin ist mit Bischof Kepplers Werk. Die Gemeinde wollte das hochberühmte, vielgefeierte Bild von sich aus einem ihr zusagenden Restaurator übertragen. Bischof Keppler hat mit Schreiben vom 13. Mai an das Dekanatamt Mergentheim der Gemeinde in eindringlichster Weise zu Gemüte geführt, daß ein einzelner, und sei er noch so tüchtig, nicht mit dieser Aufgabe betraut werden könne; zuviel stehe hier auf dem Spiele, wenn das Tafelbild durch eine lediglich von der Gemeinde aus eingeleitete Restauration in seinem Wert für immer vermindert oder vernichtet werde.

Den erforderlichen Stab tüchtigster Fachmänner aufzustellen, sei der Gemeinde schon der Kosten wegen nicht möglich. So bleibe nur der vom Staate beziehungsweise dem Landesdenkmalamte gewiesene Weg. Dieser wurde jetzt eingeschlagen, zumal eine Untersuchung des Bildes durch Dr. Wolters-Frankfurt vom Juni d. J. die Unaufschiebbarkeit der Rettung des Bildes erhärtete. So hat der tote Bischof noch seinen Anteil an der Erhaltung des kostbaren Werkes für die späteren Generationen. Ja, Bischof Keppler hat, wie Abg. Dr. Schermann unlängst in der Presse betonte, durch direktes Verbot eines Verkaufs außer Landes die drohende Abwanderung aus dem Lande verhindert. So wird die Stuppacher Madonna wohl zwei bis drei Jahre von ihrem Standort entfernt sein, dafür hat die Gemeinde die Gewähr, daß ihr ohne eigenen Kostenaufwand das Tafelwerk gerettet wird, und wenn vor der Zurückführung desselben nach Stuppach eine öffentliche Ausstellung erfolgt, so entspricht das nur dem allgemeinen Empfinden und dem Willen des Bischofs. Im übrigen haftet der Staat für das Bild in Höhe von 350000 Mark.

Als ein Neffe von Bischof Keppler 1916 auf dem Felde der Ehre fiel, widmete dieser dem Frühvollendeten auf dem Sterbebildchen das Wort des hl. Hieronymus: »Du hast ihn uns geliehen, o Herr und er war unser Glück; du hast ihn zurückgefordert. Wir geben dir ihn ohne Murren, aber das Herz voll Wehmut.« Wie empfinden wir die Tiefe dieses Wortes, seit wir es dem toten Oberhirten selbst widmen! Aber er gab uns auch ein Losungswort des Trostes: jenes Wort, welches Bischof Keppler auf das Sterbebildchen seiner am 5. Februar 1917 gestorbenen Schwester Agnes setzen ließ in den Worten der hl. Agnes, ist der Wunsch der Diözese: »Siehe, was ich ersehnt habe, nun schaue ich es; was ich gehofft habe, nun besitze ich es; ihm bin ich geeint droben im Himmel, den ich hier auf Erden aus ganzem Herzen geliebt habe.« Abermals gilt vom heimgegangenen Bischof sein Wort auf dem Sterbebild seines Neffen P. Rudolf Seibold S. J.; gestorben 1. Mai 1922: »Haltet mich nicht auf, da glücklich der Herr gelenkt hat meinen Weg! Lasset mich, damit ich ziehe zu meinem Herrn!« (Gen. 24, 56.)

A. Pfeffer-Rottenburg

Bücherschau

Fritz Witte, Der Domschatz zu Osnabrück. 4⁰. 66 S. und 40 Lichtdrucktafeln. Verlag für Kunstwissenschaft Berlin. Geb. M. 40.—.

Unter regster Anteilnahme des hochwürdigsten Herrn Bischofs Wilhelm Berning ist das Diözesanmuseum Osnabrück zustande gekommen, und gleichzeitig hat Bischof wie Kapitel die Erlaubnis erteilt, daß der altberühmte Domschatz dem neuen Museum einverleibt würde. Damit ist in Osnabrück in absolut einwandfreier Weise, wissenschaftlich wie kirchlich, die Frage des Diözesanmuseums gelöst worden, die leider in so vielen Diözesanhauptstädten gar nicht oder höchst unbefriedigend zu lösen versucht wurde. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, Angliederung an ein schon bestehendes Museum, womöglich in eigenem Raum (so im Maximilians-Museum in Augsburg) oder ein selbständiges Museum, das aus Konservierungsgründen alles Verstreute, aber auch alles in der Erhaltung Gefährdete erfassen muß (wie neuerdings in Köln).

Anläßlich des silbernen Priesterjubiläums des Diözesanbischofs hat nun Fritz Witte, Direktor des Kölner Schnütgenmuseums, selbst ein Kind der Osnabrücker Diözese, mit seiner ausgezeichneten Sachkenntnis und wissenschaftlichen Akribie einen monumentalen wissenschaftlichen Katalog dieser außerordentlich wertvollen Altertümer des Domschatzes verfaßt. In Quantität nicht sehr umfangreich, nur rund 40 Gegenstände, an Qualität um so auserlesener, sind doch nicht weniger als 14 Gegenstände aus der romanischen, 18 aus der gotischen Zeit, darunter fünf Heiligenschreine, ein Tragaltar, mehrere Vortragskreuze, silberne Figuren, Kelche usw. Witte hat sich nicht begnügt, eine Beschreibung und Bestimmung der Gegenstände zu geben, sondern das Thema hat ihn dankenswerterweise veranlaßt, größeren Zusammenhängen nachzugehen, die wertvoll Neues für die Kunstwissenschaft bringen, wie etwa bei dem »liturgischen Kamm« um 1000 oder erst recht bei den einheimischen gotischen Goldschmiedearbeiten, wo es ihm gelingt, eine ganze Osnabrücker Schule festzustellen, die schließlich in zwei hervorragenden spätgotischen Meistern gipfelt: in Johannes Dalhoff (1446—1458) und Engelbert Hofsleger (1468 bis 1492), vielleicht aus Coesfeld i. W.

Dieser Katalog ist so eine wirkliche Bereicherung unserer Kenntnis der alten christlichen Kunst, und es wäre nur zu wünschen, daß auch andere Kirchenschätze in einer wissenschaftlich und buchtechnisch — die Lichtdrucktafeln sind ausgezeichnet — so hervorragenden Weise veröffentlicht würden.

München. Georg Lill

Mitteilungen

An die Mitglieder der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«

Die »Tagung für christliche Kunst«, die bekannte freie Organisation unter dem Vorsitz von Dompropst Dr. Middendorf-Köln, tagt am Montag, den 27., und Dienstag, den 28. September, in Limburg a. Lahn. Am Montag, den 27. September, nachmittags 3 Uhr, spricht Prof. Dr. Georg Lill-München über »Moderne Kunst an und in der Kirche« mit Lichtbildern, hauptsächlich für den Klerus. Abends wird Direktor Prof. Dr. Fritz Witte-Köln vor einem allgemeinen Publikum einen Vortrag halten. Am Dienstag, den 28. September, finden die internen Sitzungen des Ausschusses statt. Auch eine kleine Ausstellung wird in Limburg zu sehen sein. Da die »Deutsche Gesellschaft« auch ihre Vertreter in der »Tagung« hat, sind ihre Mitglieder ebenso wie andere Interessenten an den öffentlichen Vorträgen herzlich willkommen.

Die Mitgliederversammlung der »Deutschen Gesellschaft für chr. Kunst« findet am Dienstag, den 12. abends, Mittwoch, den 13. und Donnerstag, den 14. Oktober, in Speyer a. Rh. statt. Vortrag, Ausstellung und kunsthistorischer Ausflug sind in Vorbereitung. Das nähere Programm wird im nächsten Heft erscheinen. Den Diözesangruppen-Vorsitzenden geht eigener Bescheid zu. Anträge für die Mitgliederversammlung müssen nach den Statuten bis spätestens am Dienstag, dem 28. September, in München, Wittelsbacherplatz 2, eingelaufen sein.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München